Dans ce deuxième volume, consacré aux formes, l'auteur poursuit l'étude du rythme à travers les formes plus souples du cinéma contemporain. Il envisage la « mise en forme » des structures fondamentales, c'est-à-dire le Temps et l'Espace du drame, les relations entretenues par la continuité scénique avec les structures romantiques. Ceci s'inscrit dans un large tour d'horizon sur la phénoménologie des perceptions et les conditions sociales, et psychologiques, du « réalisme » en art. L'ouvrage s'achève sur une analyse de la valeur sociale du cinéma.

Jean Mitry. Né en 1907, s'oriente très vite vers le cinéma, après des études universitaires à caractère scientifique. Assistant de Marcel L'Herbier en 1924, secrétaire général du premier ciné-club français (1925), il sera, en 1936, l'un des trois fondateurs de la Cinémathèque française. Outre des recherches concrètes dont les résultats s'expriment dans la réalisation d'essais filmiques consacrés au rapport entre images et sons, il enseigne le cinéma, tout d'abord à l'IDHEC puis aujourd'hui à l'Université de Montréal.

30 II

ML 12921 (2)

esthétique et psychologie du cinéma

2 les formes

éditions universitaires

D 092 2134935

DU MÊME AUTEUR :

DANS LES « CLASSIQUES DU CINÉMA », AUX ÉDITIONS UNIVERSITAIRES :

John Ford
S.M. Eisenstein
Charlot et la fabulation chaplinesque
René Clair

A paraître dans la même collection :

David W. Griffith
Thomas H. Ince
Mack Sennett
Eric Von Stroheim

AUX ÉDITIONS UNIVERSITAIRES :

Esthétique et Psychologie du Cinéma. Vol. I. Les Structures.

En préparation :

Histoire de l'art cinématographique
Psycho-Sociologie du Cinéma et de la Télévision

AUX ÉDITIONS LAROUSSE :

Dictionnaire du Cinéma

EN COURS DE PUBLICATION A L'INSTITUT DES HAUTES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES :

Filmographie universelle (20 Vol.)

Parus :

I. *Index Historique des techniques et industries du film*
II. *Primitifs et Précurseurs* (1895-1915). *Première partie : France et Europe*
III. *Primitifs et Précurseurs* (1895-1915). *Deuxième partie : Etats-Unis*
IV. *Primitifs et Précurseurs* (1895-1915). *Deuxième partie :* (suite) *Etats-Unis*

A paraître prochainement :

V. *Artistes et artisans* (1910-1925). *Italie - Danemark - Suède*
VI. *Premiers maîtres* (1910-1925). *D.W. Griffith. Thomas H. Ince*
VII. *Premiers maîtres* (1910-1925). *Mack Sennett. Les Comiques américains*

AUTRES OUVRAGES EN PRÉPARATION :

Le Réel physique et les données du monde sensible. (Essai sur les relations entre la psychologie des perceptions et la nature du monde physique)
En marge de la vie (Roman)
L'Ave Venus (Poème anti-phonique)

Encyclopédie universitaire

ML
12921
(2)

Jean Mitry

Professeur à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques

Esthétique et psychologie du cinéma

II Les formes

Editions universitaires, 10, rue Mayet, 75006 Paris

I. 10971

© Editions universitaires · 1965

L012 - BS. CASH - 020

IV

Rythme et prises de vues mobiles

11

Caméra libre et profondeur de champ

50 *Les principes du « non-montage » et le réel global*

Tout ce que nous avons dit au cours des chapitres précédents permet de statuer que les images filmiques composent une réalité arbitraire assez différente de la réalité « vraie ».

Il serait exagéré d'en conclure que le cinéma nous introduit dans un univers nouveau mais ce qu'il nous donne à voir n'est pas et ne sera jamais l'image exacte du réel.

Au réel continu (ou, à mieux dire, au réel homogène de notre perception continue) il substitue une série de fragments discontinus. Il choisit des cadres, des angles, des points de vue qu'il ordonne selon des durées relatives en leur accordant un *sens* étranger au devenir « global » de l'univers d'où ils sont extraits.

Certes, la continuité temporelle se retrouve à travers la discontinuité des plans comme l'unité de l'espace à travers la variété dimensionnelle des champs. Mais il s'agit toujours d'une restructuration, c'est-à-dire aussi bien d'un « autre » espace et d'une « autre » durée.

Il est certain que la durée d'un plan est presque toujours identique à celle des choses représentées. Elle n'est arbitraire que lorsque le temps de l'action est trop long — l'auteur choisit alors un « moment » privilégié — ou lorsqu'il s'agit d'un objet immobile sans « durée » appréciable et dont la vision ne dure que le temps imposé par les circonstances.

Mais si les plans découpent dans la réalité un « cadre » quelconque, c'est une erreur commune que de les considérer comme autant de fragments qui n'auraient de différence avec cette réalité que d'en être des morceaux arbitrairement choisis. Ils deviennent *autre chose,* une autre réalité, car une partie isolée n'est plus la même que cette même partie considérée dans un ensemble.

Si le cadre ne fait que limiter l'espace représenté nous avons vu qu'il définit l'image au travers de laquelle et par laquelle un monde nous

est donné ; il crée entre les éléments compris dans ce cadre un ensemble de relations ou de rapports qui n'existent pas dans la réalité vraie.

Considérons un coin de rue : une maison, un bout de trottoir, un bec de gaz, un homme qui marche. Il y a bien, de toute évidence, un ensemble de rapports géométriques et géographiques (de lieu, de situation, de grandeur, d'orientation, etc.) entre ces diverses parties. Mais elles ne sont point isolées. Elles entretiennent d'autres rapports avec les autres parties de la rue, et celles-ci avec les rues avoisinantes. De telle sorte que, dans l'espace réel, les relations entre les choses rejaillissent les unes sur les autres, se fondent et se diluent de proche en proche. La mobilité de notre regard, notre mouvement même, font que l'espace qui nous entoure apparaît comme homogène et continu. Si nous pouvons fixer certains aspects qui retiennent particulièrement notre attention, nous ne les découpons pas dans cette étoffe dont l'unité demeure constante. A moins — comme nous l'avons vu (§ 31) — que nous n'appliquions un cadre autour des choses regardées.

Dès lors, les choses comprises dans ce cadre sont littéralement « coupées », privées de toute relation immédiate avec le monde extérieur. Leurs rapports, jusque là propagés dans l'étendue, se trouvent repliés sur eux-mêmes, tout comme si les limites du cadre les renvoyaient au centre à l'instar d'un miroir parabolique.

En conséquence, l'image enregistre un fragment d'espace dont la représentation, limitée et cadrée, pourvoit les choses représentées d'un ensemble de « déterminations », d'orientations qu'elles n'ont point en réalité vraie. Cet espace devient par lui-même un « tout », compose une structure autonome, étant évident que toute coupe pratiquée de la sorte opère de la même façon.

Si l'on ajoute à cela que les plans rapportent les choses selon des dimensions relatives sans rapports réels avec leurs dimensions propres (puisque les champs les plus divers sont rapportés dans un cadre immuable), on peut dire que chacun de ces plans est comme une « cellule », comme un espace distinct dont la suite, cependant, reconstitue un espace homogène, mais un espace *non semblable* à celui duquel ces éléments furent soustraits.

En outre, la durée relative des plans et l'ordre qui leur est assigné construisent un « devenir » dont la durée globale n'est pas moins arbitraire.

De la sorte, la continuité filmique, qui est faite d'une succession d'espaces et de temps constamment différenciés, crée entre ces cellules — ou plans — une série de rapports qui s'ajoutent aux relations dramatiques ou symboliques de leur contenu. Le film apparaît donc comme un développement spatio-temporel discontinu totalement différent du continuum univoque de l'Espace-Temps réel (celui en tout cas de notre univers immédiat) bien qu'il en reflète le schéma continu.

Arrachés à leur forme contingente et instable, les éléments choisis sont fixés dans un devenir qui les ordonne et les stabilise, c'est-à-dire qui, d'une certaine manière, les transfigure et les transcende. Chaque image est la chance de quelques relations fugitives non saisies dans le

réel immédiat, introduites dans un courant qui n'est pas celui des choses elles-mêmes mais d'un imaginaire fabriqué par le cinéaste.

C'est pourquoi il est souverainement naïf de penser que la caméra, parce qu'elle enregistre automatiquement un donné réel, nous donne une image objective et impartiale de cette réalité. Et de dire, comme André Bazin : « Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Le reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur : seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention, et, partant, à mon amour » (*Ontologie de l'image photographique*).

Ce qui est « vierge » en effet, ce que l'image révèle à coup sûr, ce n'est pas le « réel-en-soi » mais une apparence nouvelle corrélative à la réalité immédiate du monde et des choses et à ce qu'on pourrait appeler métaphoriquement la « perception de la caméra », laquelle, en dehors même de la volonté ou du choix du réalisateur, pratique automatiquement cette ségrégation de l'espace et, donc, cette restructuration du réel qui, de la sorte, n'est plus « objectif et immédiat ».

Nous *voyons* le monde qui nous entoure ; nous *regardons* le film. En dehors de l'intérêt, valable ou non, de l'« histoire » ou des choses représentées, notre attention est sans cesse éveillée par la *nouveauté* des apparences.

Par cela même qu'il est *donné en image*, le réel saisi par l'objectif est structuré selon des valeurs formalisatrices qui créent une série de rapports nouveaux et, donc, une réalité nouvelle — à tout le moins une apparence nouvelle. Le *représenté* est perçu à travers une *représentation* qui, nécessairement, le *transforme*.

Bazin dit encore : « L'image compte d'abord non pour ce qu'elle *ajoute* à la réalité, mais pour ce qu'elle en *révèle* ». (*Evolution du langage cinématographique*).

Il est certain que l'image filmique révèle « autre chose » que ce qu'elle montre. Nous avons insisté sur le fait qu'elle renvoie presque toujours à l'essence des choses représentées. Mais Bazin et ses épigones considèrent cette « essence » non point du tout comme un fait de l'entendement mais comme un « en-soi » idéal préexistant à l'objet dans je ne sais quel ciel platonicien. De là à considérer le phénomène comme un témoignage — et bientôt une preuve — du spiritualisme, il n'y avait qu'un pas. Et de dire, par conséquent : « Loin de nous engager dans la voie déterministe, comme on pourrait légitimement le croire, cet art, le plus positif de tous, insensible à ce qui n'est pas fait brut, pure apparence, nous présente au contraire l'idée d'un univers hiérarchisé, ordonné en vue d'une fin dernière. Derrière ce que le film donne à voir, ce n'est point l'existence des atomes que nous sommes conduits à rechercher, mais plutôt celle d'un au-delà des phénomènes, d'une âme ou de tout autre principe spirituel. La poésie, c'est dans cette révélation, avant tout, d'une présence spirituelle, que je vous propose ici de la chercher » (1).

(1) In *Cahiers du Cinéma*, n° 51.

A quoi fait écho cette remarque d'Eric Rohmer : « Je ne me dissimule pas d'avoir confondu la cause du cinéma avec celle d'une thèse non seulement classique, mais spiritualiste. Alors que l'art moderne nous invite à méditer sur les soubassements organiques de l'homme, c'est au contraire sa condition spirituelle que le cinéma se trouve être, paradoxalement je veux bien, mais sûrement, le plus apte à mettre en lumière » (2).

Ce qui est, tout bonnement, confondre l'univers du cinéaste, effectivement orienté et dirigé en vue d'une fin dernière, avec le réel immédiat toujours disponible et contingent, et prendre l'imaginaire d'un auteur pour un « en-soi » transcendantal. Exactement des vessies pour des lanternes.

Ce que Bazin, Agel et bien d'autres spiritualistes appellent une âme, ce supposé « au-delà des phénomènes » que le film effectivement révèle, n'est qu'un « au-delà des apparences ». A mieux dire, une apparence nouvelle née d'un mode d'appréhension inhabituel. C'est, si l'on veut, un « au-delà » des préhensions (et des compréhensions) immédiates de la conscience : Nous percevons ce qu'un œil — fût-il mécanique — a déjà perçu, ce qu'une image a déjà structuré ; le donné d'une perception qui n'est point la nôtre, d'un schème organisateur qui n'est pas notre conscience. Nous l'avons déjà dit d'une autre manière : devant l'image filmique nous prenons conscience d'un réel organisé par cette image (organisé *en* image), bien qu'à travers elle ce soit le réel immédiat que nous visions, lequel se trouve, de la sorte, affecté d'un coefficient d'irréalité ou d'étrangeté qui donne le change et fait croire à cette spiritualité, à cette magie dont on nous a rebattu les oreilles. Sans aucun doute cette opération a, dans ses effets, quelque chose de magique et de fascinant, mais qui relève des phénomènes de la perception et nullement d'un « en-soi » métaphysique. A plusieurs reprises nous avons souligné ce fait que le réel filmique est un réel *médiatisé*. Entre le monde réel et nous, il y a le film, il y a la caméra, il y a la représentation, dans le cas limite où il n'y a point, de surcroît, un auteur. On ne saurait trop insister sur ce point en un temps où l'on nous parle du « Cinéma-Vérité » comme si le cinéma avait pouvoir d'enregistrer une « Vérité-en-soi » qui nous serait, par lui, révélée — Vérité dont il conviendrait peut-être de démontrer d'abord qu'elle existe...

Et l'on voit bien que l'idéalisme finaliste et spiritualiste de Bazin, qui se confond curieusement avec un réalisme ingénu, va à l'encontre de l'examen phénoménologique auquel il prétendait. Plus que jamais, ici, l'esthétique renvoie à une métaphysique. Nous essaierons de l'aborder plus loin.

En attendant, les conséquences de cette conception du cinéma sont les suivantes :

Puisque la caméra nous donne l'image d'un monde « objectivement pur », attestant de l'absolu qu'il porte en lui, il convient, à n'en pas douter, de l'enregistrer *tel quel*, c'est-à-dire globalement, sans y porter

(2) In *Cahiers du Cinéma*, n° 52.

atteinte par une intention organisatrice (un découpage, un montage) qui risquerait d'introduire quelque subjectivité au sein de sa « réalité vraie ». L'idéal est de tendre vers une sorte de constat, de saisir le réel « dans sa réalité pleine et agissante », fût-il dramatiquement concerté. Aux réalistes traditionnels qui « analysent la réalité, en refont une synthèse conforme à leur conception du monde » Bazin opposera donc le « Néo-réalisme » italien qui, selon lui, « refuse l'analyse des personnages et de leur action et considère la réalité comme un bloc, non certes incompréhensible mais indissociable ». Il s'agit « d'un choix ontologique en ce sens que la réalité qui nous est restituée est une image globale ». (*Défense de Rossellini*).

Suivant en cela André Bazin, l'Abbé Ayfre développe et précise : « Il y a surtout cette façon de prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des « caractères » ou des « milieux », de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses, en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements humains concrets dans lesquels est co-présent le mystère entier de l'Univers. Autrement dit, à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être. (...) N'est-il pas frappant de constater que cette façon pour le réalisateur de nous mettre face à un événement humain considéré globalement, en s'abstenant de le morceler et de l'analyser, mais en faisant simplement le tour, en le décrivant concrètement et en opérant de telle sorte que dans le spectacle même cesse la conscience du spectacle, dans le jeu la conscience du jeu, autrement dit, en accordant en tout un primat à l'existence sur l'essence, n'est-il pas frappant de constater que cette méthode se rapproche étrangement de ce que les philosophes appellent description phénoménologique (...). On ne peut nier que Rossellini (et quelques autres avec lui) n'ait tenté comme Husserl d'aller « Zu den sachen selbst », aux choses elles-mêmes, pour leur demander ce qu'elles manifestent elles-mêmes de par elles-mêmes ». (*Néo-réalisme et phénoménologie*).

Que « dans le spectacle même cesse la conscience du spectacle, dans le jeu la conscience du jeu », voilà un propos auquel nous adhérons totalement. Mais ce n'est là qu'une question d'écriture, de mise en scène, et que nous examinerons plus loin. Tout de même, ce prétendu « primat de l'existence sur l'essence » dont on se targue en se référant à la démarche phénoménologique et qui, l'imitant, sert à donner le change, n'a pour objet que de préserver une « essence » dont l'existence ne serait que le pâle reflet (celle-ci révélant celle-là qui lui serait co-présente, contenue implicitement en sa réalité concrète) : « Nécessairement, un sens total de l'existence doit s'en dégager. Mais non pas sous la forme d'une thèse que le film serait chargé de démontrer ou au moins de montrer, et qui serait préalable à la conception du film lui-même — pour employer une formule passée dans le domaine public, où l'essence précéderait l'existence — ici, au contraire, le « sens » fait partie intégrante de l'attitude concrète dont il s'agit. D'où son ambiguïté ». (*Ibid*).

Pour bien montrer que l'on n'a pas recours à la psychologie traditionnelle, pour laquelle l'essence précède l'existence, on associe cette « antériorité » à la thématique du film. L'essence ainsi comprise devient la « thèse » tandis que l'essence transcendantale « fait partie du réel concret » lequel, bien entendu, la « révèle ». On voit où conduit l'aprioriisme métaphysique. On pose les Universaux comme existant nécessairement et, prenant une opération de conscience pour une réalité métaphysique, on les trouve dans « l'expression profonde du réel concret ». Tout le contraire d'une description phénoménologique.

A supposer qu'il en soit ainsi, pour « saisir le mystère de l'être » au terme d'une appréhension totale — fût-elle « successivement totale à la façon d'un être dans le temps » — il conviendrait *nécessairement* d'enregistrer la totalité de l'événement, de le suivre de bout en bout avec et parmi les contingences qu'il suppose. Or, à moins de faire un film qui dure ce que durent les choses, c'est-à-dire un film sans commencement ni fin, de concevoir un objectif à 360°, un écran circulaire et, bien entendu, un spectateur « idéal » pourvu de six paires d'yeux et susceptible d'embrasser d'un seul coup d'œil l'espace qui l'entoure, le champ le plus « total » sera toujours limité et sa durée, sinon fermée sur elle-même, du moins réduite à des instants successifs nécessairement discontinus. A la limite, il faudrait concevoir un drame se déroulant en un lieu unique et durant ce que dure le temps de projection. Or, il n'est aucune situation qui ne soit conséquente de quelque autre, aucun drame qui trouve en lui-même les raisons qui le déterminent. Ses limites seront donc arbitraires — aussi parfaitement arbitraires que sont arbitraires les limites du plan ou de la séquence. Poussées en leurs derniers retranchements les conséquences du « non-montage », du refus d'interpréter le réel compris comme un « donné-objectif-pur » aboutissent à de l'absurde. Le film idéal serait en substance une pièce en un acte se déroulant dans un seul décor. Je n'exagère pas ; Bazin nous le dit lui-même : « On imaginerait assez bien, à la limite, un film de Stroheim composé d'un seul plan aussi long et aussi gros qu'on voudra »... (*Ibid.*) Ou la négation du cinéma par le cinéma...

En fait, il n'existe qu'un film au monde qui soit « en réalité » composé d'un plan unique indéfiniment poursuivi et comprenant la simultanéité des mille actes divers ramassés en un seul acte global : C'est le monde lui-même. Encore, à l'échelle cosmique, ne serait-il visible que *Sub specie Aeternitatis*. Dieu est à lui-même son propre et unique spectateur.

Comme nous ne pouvons nous mettre « à la place de Dieu », limités que nous sommes, nous ne pouvons jamais avoir — de quoi que ce soit — qu'un aperçu fragmentaire. Il faut s'y résigner. Et fragmentaire pour fragmentaire, la fragmentation du réel en plans et séquences n'est pas plus arbitraire qu'une autre. Sans compter que le « réel » que l'on voudrait saisir dans sa continuité spatio-temporelle intégrale, afin de le recevoir « en la pureté objective qui nous révèle son essence », est un réel éminemment composé : une *réalité dramatique* dont la finalité autant que les motivations sont essentiellement subjectives. Il s'agirait donc de

capter l'essence transcendantale d'une construction intégralement subjective prise pour une réalité objective impartiale. On voit où nous allons !... Bazin n'en poursuit pas moins : « chez Stroheim, la réalité *avoue son sens* comme le suspect sous l'interrogatoire inlassable du commissaire. Le principe de sa mise en scène est simple : regarder le monde d'assez près et avec assez d'insistance pour qu'il finisse par révéler sa cruauté et sa laideur... » (*Ibid*).

Si le principe était aussi simple, tout le monde serait Stroheim... Et le monde ne « révèle sa cruauté et sa laideur » que parce que l'auteur l'y invite. Au besoin il lui donne un sérieux coup de pouce... Le réalisme de Stroheim est bel et bien d'une « synthèse conforme à sa conception du monde » et son univers est stylisé autant que celui de Lang ou de Murnau, à cette différence près que ce ne sont pas ici le décor ou les objets qui sont assujettis à quelque interprétation mais les situations et les personnages. Prendre le réalisme critique à la fois sardonique et caricatural de cet auteur pour une réalité objective qui, d'elle-même, « avoue son sens » est d'un bel aveuglement.

Lorsqu'il s'agit d'une réalité « documentaire », les limites, nous venons de le voir, ne sont pas moindres. Par ailleurs, l'art n'est pas *soumission au réel*. Ou si c'est le « réel intégral » que l'on veut, il n'est que de descendre dans la rue. Chacun du moins peut y voir ce qui lui plaît.

Si l'on oublie ces considérations métaphysiques cette « âme des choses » que les choses livreraient d'elles-mêmes à travers le clair regard de la caméra, il est évident que la saisie d'un moment dramatique dans son développement concret permet de « capter » ce qu'il a d'unique et, tout à la fois, de contingent. Mais c'est là un tout autre problème. Et les conditions, voire les nécessités des plans longs ou des mouvements de caméra, ne suppriment en rien, non seulement les nécessités mais les *conditions* du montage. Elles les changent, c'est tout.

Bazin constate que « les montages de Koulechov, celui d'Eisenstein ou de Gance ne montraient pas l'événement : ils y faisaient allusion. Sans doute empruntaient-ils au moins la plupart de leurs éléments à la réalité qu'ils étaient censés décrire, mais la signification finale du film résidait beaucoup plus dans l'organisation de ces éléments que dans leur contenu objectif ». La chose est évidente. Mais Bazin enregistre le fait comme si c'était une infirmité ou une tare, une faiblesse de langage. Il confronte ce type de montage et le montage actuel sans se demander *pourquoi* il en était ainsi et il prête à cette forme de cinéma des intentions semblables à celles du cinéma contemporain. En quoi il se trompe du tout au tout.

Pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons, le film s'oriente de plus en plus vers la saisie des caractères et des comportements au cours d'une *évolution* romanesque. L'enregistrement de la durée — une *durée homogène* — est donc une nécessité *de base*. D'où les plans longs adéquats à cette durée *signifiante*.

Il n'en était pas ainsi de la plupart des films muets dont l'objet était d'enregistrer des faits bruts, une durée *agie* plutôt qu'agissante. Le temps

n'ayant qu'une valeur descriptive, il convenait d'aller au plus court, de suggérer les effets ou les causes sans insister sur les incidences secondaires. Ce langage cursif, dynamique, était celui de l'épopée (au sens le plus général du mot). La psychologie, dont ces films n'étaient pas exempts, était une psychologie « de synthèse », suggérée plutôt que décrite, décrite plutôt qu'analysée. De toutes façons, c'était une psychologie *sans durée* : les individus se révélaient par des *actes*, toujours paroxystes. On les présentait en état de *crise*, à la faveur d'un drame ou d'une tragédie. D'où ce montage heurté, ces effets violents, tranchés comme les caractères qu'ils mettaient en valeur.

Compte tenu de tout ce qui sépare le muet du parlant, compte tenu des moyens assouplis (travelling, grue, etc...) dont bénéficie le cinéma, lorsqu'un metteur en scène habile se trouve aujourd'hui devant des cas semblables, il agit semblablement. Il utilise cette technique, ces procédés, ces figures de style, parce qu'en l'occurence ce sont les plus efficaces. Nous l'avons déjà dit : On n'écrit pas un poème comme un roman, une œuvre psychologique comme une tragédie. Le nier c'est ignorer les conditions mêmes du langage et du style : c'est ne vouloir considérer l'expression littéraire qu'à travers Proust exclusivement ou à travers Hugo, exclusivement, pensant qu'on ne saurait instaurer et valider l'un qu'en rejetant nécessairement l'autre. Ce qui peut être d'un pion mais non d'un esthéticien.

Par ailleurs il est absolument faux que « toutes les formes de ce montage aient eu en commun de suggérer l'idée par l'intermédiaire de la métaphore ou de l'association d'idées », ou de donner « un résultat abstrait dont aucun des éléments concrets ne comporte les prémices ». S'il en fut ainsi de l'effet Koulechov (intéressant par ses conséquences mais faux dans son principe), ou de la « Cinédialectique » eisensteinienne, nous avons vu que ce furent là des formes « excessives ». On ne condamne pas l'emploi des adjectifs parce qu'un auteur en fait un usage abusif !...

Il est également faux d'affirmer que dans *La Roue* « Abel Gance nous donne l'illusion de l'accélération d'une locomotive sans avoir recours à de véritables images de vitesse (car après tout les roues pourraient tourner sur place), rien que par la multiplication de plans de plus en plus courts ». (*Ibid.*)

C'est une erreur d'abord de penser que « les roues pourraient tourner sur place ». Je puis en parler en connaissance de cause, ayant moi-même tourné des gros plans de roues et de bielles au « banc d'essai » pour *Pacific 231*. J'ai dû les rejeter tous car, même en n'apercevant que le haut des roues ou le mouvement des bielles, on se rendait parfaitement compte que, quoique tournant à toute vitesse, la locomotive n'avançait pas. Elle ne vibrait pas, ne « vivait » pas ; le corps était inerte. Ensuite, s'il est bien vrai que le montage de Gance comporte une suite de gros plans qui reviennent à plusieurs reprises en des temps de plus en plus brefs (roues, bielles, rails, paysage qui défile, etc...) on voit *d'abord* des plans d'ensemble montrant, à la fois (en travelling) la locomotive *et le paysage*, donc de « véritables images de vitesse » au sens le plus concret

et le plus descriptif du mot. Lesquelles images sont entrecoupées de plans de détails qui viennent *s'ajouter* à la description. Ensuite les plans d'ensemble deviennent de moins en moins fréquents, tant qu'à la fin les plans de détails subsistent seuls, selon un montage de plus en plus court ; mais le « contenu » de chacun d'eux atteste d'une vitesse croissante de la machine. Nous avons examiné cette forme à propos de *Naissance d'une Nation* (chevauchée du Kuh-Klux-Klan). Il semble que Bazin n'ait pas su voir l'agencement lyrique d'un tel montage, s'il en a, du moins, ressenti les effets — à moins qu'il ne l'ait pas voulu, le refusant « par principe » comme (évidemment...) non conforme à l'expression d'une durée psychologique...

On a singulièrement abusé, à l'époque, de ce genre de montage, c'est certain. On a même été jusqu'à voir en lui le fondement de l'expression filmique pour la raison toute simple que les plans y étaient perçus comme *rythme* par le fait de leur brièveté et de leur succession cadencée. La « musique visuelle » faisant son apparition, et son pouvoir étant manifeste, les théories qui s'en suivirent n'eurent pour objet que de ramener le film dans les voies du « rythme pur » après l'avoir égaré dans celles du théâtre ou de la peinture, tout comme on le fait aujourd'hui en ne voulant voir en lui qu'un « aspect de la littérature »...

Pour susciter ce « montage court », que d'automobiles emballées, de griseries, de vertiges !... Chacun s'évertuait à se montrer plus fort dans le maniement des sensations haletantes. On aura vu cette chose ahurissante : un banquet en montage court !... On y voyait l'un des convives découper un faisan, un autre piquer de la fourchette, celui-ci qui s'essuyait la bouche, celui-là qui buvait, cet autre encore qui gloutonnait, puis l'un, puis l'autre et de nouveau la fourchette, le verre, la main, la mâchoire, le tout dans un rythme précipité parfaitement incohérent, qui est un modèle d'imbécilité technique et fut d'un comique irrésistible, hélas, bien involontaire...

Comme le choix des sujets, l'utilisation des procédés n'est le plus souvent qu'une question de mode. Un caprice en suit un autre. Aller de l'avant c'est neuf fois sur dix foncer tête baissée dans un panneau pour avoir l'air d'être « à la page ». Il est notable qu'en littérature (ou en peinture...) le fait est le même. Après la phrase longue et contournée de Marcel Proust, il y eut la phrase brève et précise de Blaise Cendrars. Pendant dix ans on n'a plus écrit qu'en style télégraphique à l'ombre de Joseph Delteil. Après avoir donné dans Bergson, on a donné dans le freudisme. Aujourd'hui on « fait » dans l'existentialisme à moins que ce ne soit dans l'objectivisme à la Robbe-Grillet. Au théâtre, il fut de bon ton de tourner autour de Bernstein, puis de Pirandello, puis de Sartre ou de Giraudoux. Aujourd'hui, si l'on ne faisait du Ionesco, de quoi aurait-on l'air...

Une seule chose est certaine : Au cours des années 24/30, le montage était surtout *allusif*. Le *suggéré* y tenait plus de place que le *représenté* parce que le représenté y était en quelque sorte sans poids, sans épaisseur. En raison de l'irréalisme plus accentué du cinéma muet, les faits n'avaient de par eux-mêmes qu'une valeur *indicative*. Ils dis-

paraissaient donc — ou pouvaient disparaître — derrière la signification dont ils étaient chargés. A d'évidentes exceptions près, le cinéma muet était épique ou lyrique. Par la suite, la parole ayant donné (entre autres choses) une « présence » plus concrète aux personnages et aux événements et le réalisme psychologique y trouvant une forme adéquate aux nécessités de son expression, il était normal que le cinéma s'orientât dans cette voie. En conséquence, les faits s'affirmant d'une façon plus évidente ou plus sensible (simultanéité des actions, ambiguïté des comportements, etc...), il ne devenait plus nécessaire, il devenait même impossible de les faire disparaître derrière une allusion, une suggestion ou quelque signe extérieur. Le montage devint donc essentiellement narratif c'est-à-dire plus particulièrement et plus subtilement *elliptique*.

Aujourd'hui il n'assure plus seulement la suite harmonieuse et, bien entendu, rythmique des plans mais encore, et surtout, il *construit* l'œuvre ; il assure son développement à la fois thématique, dramatique, psychologique et temporel. Il régit l'ordre, l'enchaînement, la relation des séquences. Au lieu d'être de simples parties mises bout à bout comme autrefois, des « contenants » amorphes unissant un groupe de plans significatifs, les séquences sont devenues *signifiantes par elles-mêmes*. Cernant la réalité événementielle dans son développement concret, ce sont autant de cellules organiques, constitutives de la narration filmique au même titre que les plans. Il serait donc logique, dans une certaine mesure, d'appeler « plans-séquences » certains plans longs dus à la mobilité de la caméra. Nous n'avons critiqué cette appellation que parce que le terme de « plan » y perd sa signification précise et devient synonyme de « prise de vues ». Mais ce serait une erreur de croire que cette forme de montage abolit la signification allusive des images. Bien au contraire. Outre que la suggestion y est toujours possible, la qualité de *signe* y prend une valeur nouvelle. La différence, par ailleurs considérable, c'est que cette qualité n'est plus conséquente du montage, ou ne l'est plus nécessairement. Au lieu d'être fonction d'un plan de détail introduit arbitrairement dans la continuité, *elle dépend d'une situation privilégiée accordée à l'objet dans l'organisation spatiale du champ*. Produite dans l'espace au lieu de s'établir dans la durée, elle devient l'effet d'une *coïncidence* au lieu d'être l'effet d'une *implication*. Toutefois, sans contrevenir à la loi de coalescence, on pourrait presque dire qu'il y a là comme une implication d'un autre ordre, les choses, hier détachées dans le temps par le montage, se trouvant aujourd'hui détachées dans l'espace. Il y a bien coïncidence en effet mais l'objet considéré est situé sur un *autre plan* spatial que les autres parties du champ. De plus il y a toujours implication de cet objet par rapport à l'événement du plan précédent qui se poursuit dans le plan suivant et ainsi de suite.

Reprenons l'exemple du Monsieur qui regarde la lampe située sur son bureau. Nous avons vu que l'on pouvait, d'une part, accorder une certaine liberté à son regard et, de l'autre, *impliquer* la lampe dans ce regard même. Or, si l'on utilise la profondeur du champ — si peu que

ce soit — on peut accorder ces deux exigences contradictoires. Il suffit en effet de disposer la caméra (et, bien entendu, le personnage et les objets) de telle sorte que l'on voie au premier plan — mais en très gros plan — la lampe située sur un coin du bureau, le bureau, les objets divers et le Monsieur lui-même s'étageant au-delà. De la sorte on voit bien que si le Monsieur a choisi de regarder la lampe, ce choix est tout à fait fortuit : aucune obligation venue de l'extérieur ne le lui a imposé. Dans le même temps la lampe, ainsi « privilégiée », prend une valeur de signe au même titre que le gros plan jadis impliqué dans son regard. Ainsi le réalisme psychologique est sauf et la réalité de l'événement — donnons ici raison à Bazin — est saisie « globalement » dans son espace-temps réel.

De ce qui précède on déduirait facilement que jamais le montage ne fut plus important. Mais : « Ce n'est plus du montage, affirment Bazin et ses disciples. Cette définition des structures, des ellipses et des raccordements autant que des mouvements et des situations, cela participe du découpage ».

J'y consens d'autant plus volontiers que, pour moi, c'est la même chose. Je l'ai déjà dit, le dirai encore : Le découpage c'est le montage théorique, la mise en scène théorique. C'est le film « sur le papier ». Les trois opérations : découpage, réalisation, montage, ne diffèrent que sur le plan artisanal. La mise en scène se fait déjà au découpage qui prévoit et conçoit les plans « en vue d'un certain montage », le montage se fait déjà en tournant les plans « en vue de certains raccords » et la réalisation se poursuit au montage qui achève et accomplit le film. En intégrant les « incertitudes du hasard » dans les conditions de la mise en scène, la rigueur « découpage-réalisation-montage » fait de ces trois opérations successives les aspects différents d'une même opération créatrice.

Ce qui fausse le jugement et la conception du montage chez bien des gens, c'est une façon de procéder en usage dans le cinéma américain — en France aussi, parfois — et qui consiste à tourner chaque scène en plan général, puis selon une succession de plans plus ou moins rapprochés le tout étant pris, bien entendu, sous des angles variés. Nanti alors d'un matériel considérable, le monteur à la liberté du choix. Il peut « construire » le film à sa guise. Cette méthode est dite « de couverture » parce que les raccords sont toujours possibles quelle que soit la combinaison adoptée.

Est-il nécessaire de dire que jamais nous n'avons entendu le montage dans ce sens ? C'est une méthode *industrielle* où chacun — scénariste, metteur en scène, monteur — se répartit les tâches en vue d'une solution pratique aussi élégante que possible. Bonne ou mauvaise, l'œuvre ainsi réalisée s'inscrit dans l'ordre de la production standard mais elle n'est jamais, et ne saurait être, l'expression d'un *artiste*. Or, dans cet ouvrage, nous étudions les moyens filmiques compris et utilisés en vue d'une création *personnelle*. Nous n'avons que faire des recettes de cuisine. Mais que des critiques, que des théoriciens prennent celles-ci — que nous ne méprisons point par ailleurs pour ce qu'elles ont

d'*utilitaire* — pour des principes *de base*, voilà un bel exemple du confusionnisme qui règne dans la profession.

Ce que nous entendons, avons toujours entendu et compris par « montage », c'est le fait de raccorder les plans selon une *intention préméditée*, de telle façon que chaque scène ou partie de scène vienne s'insérer en un moment *déterminé* dans la continuité, selon un angle, un cadrage, un mouvement également déterminés. On ne tourne pas un même plan sous différents angles pour « choisir ensuite celui qui produira le meilleur effet », pour se « couvrir » comme on dit. Chaque plan suppose un angle et *un seul* répondant à une *nécessité* interne, et non celui-ci ou cet autre choisi au petit bonheur. Et chacun d'eux s'inscrit naturellement et *nécessairement* entre ceux qui le suscitent et le justifient. Ainsi le montage et le découpage sont-ils les deux aspects complémentaires d'une même opération créatrice. Le reste n'est que « fabrication ».

Pour en finir avec ces questions de « non-montage », lorsque l'on sait que, dans l'esprit de Bazin, ces idées sont nées des films d'Orson Welles, et en particulier de *Citizen Kane* dont les plans longs « supprimaient jusqu'à la notion même de montage », le mieux n'est-il pas d'interroger le responsable, c'est-à-dire Orson Welles lui-même ? Voici donc ce qu'il répondait au théoricien :

« Pour moi, presque tout ce qui est baptisé mise en scène est un vaste bluff. Au cinéma, il y a très peu de gens qui soient vraiment des metteurs en scène, et, parmi ceux-ci, il y en a très peu qui aient jamais l'occasion de mettre en scène. La seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage. Il m'a fallu neuf mois pour monter *Citizen Kane*, six jours par semaine. Oui, j'ai monté les *Amberson*, en dépit du fait qu'il y avait des scènes dont je n'étais pas l'auteur, mais on modifia mon montage. Le montage de base est le mien et, lorsqu'une scène du film tient, c'est parce que je l'ai montée. (...) Pour mon style, pour ma vision du cinéma, le montage n'est pas un aspect, *c'est l'aspect*. Mettre un film en scène est une invention de gens comme vous : ce n'est pas un art, tout au plus un art pendant une minute par jour. Cette minute est terriblement cruciale, mais elle n'arrive que très rarement. Le seul moment où l'on peut exercer un contrôle sur le film est le montage. (...) Les images elles-mêmes ne sont pas suffisantes : elles sont très importantes, mais ne sont qu'images. L'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image : c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage.

(...) « Je ne crois pas que la somme de travail au montage soit fonction de la brièveté des plans. C'est une erreur de croire que les Russes travaillaient beaucoup au montage parce qu'ils tournaient en plans courts. On peut passer bien du temps sur le montage d'un film en plans longs, parce qu'on ne se contente pas de coller une scène après l'autre » (3)...

En toute loyauté, nous devons reconnaître que la négation de Bazin

(3) Entretien avec Orson Welles. *Cahiers du Cinéma*, n° 84.

visait bien moins l'« opération nécessaire à la construction filmique » que l'« effet-montage ». Mais si cet effet fut ainsi nommé c'est parce que la juxtaposition de deux plans *A* et *B* ayant pour conséquence une implication *X* (signification, suggestion ou allusion), ne pouvait être obtenue, au temps du muet, que par le « collage » de deux plans *fixes*. Or, ce qui compte, ce n'est pas le plan, c'est le détail mis en cause : l'objet (ou le fait) *A* rapporté à l'événement *B*. Autrement dit, *c'est le rapport obtenu et non la manière de l'obtenir*, bien que, de toute évidence, cette manière entre en jeu.

Nous venons de voir que l'effet-montage (ou son homologue) pouvait être obtenu à l'intérieur du plan par la simple « mise en valeur » de l'objet. A cet égard, le verre de Suzan dans *Citizen Kane* en est l'exemple le plus probant — bientôt aussi célèbre que le lorgnon du *Potemkine*.

Mais nous avons vu aussi que, dans ce cas, la simultanéité des termes *A* et *B* supprime — à peu de chose près — les qualités *implicatives* de l'effet montage. N'étant plus « engendrée » (puisque immédiatement perçue), la relation A/B perd les qualités qui se rapportent aux liens de causalité (réels ou apparents). *B* n'est plus (ou ne peut plus *sembler être*) conséquent de *A*. D'implicatif qu'il était, le signe devient syncrétique : le verre de Suzan est, en quelque sorte, le signe du plan dont il fait partie ou, si l'on préfère, le « lieu signifiant » du champ dont il se détache apparemment. L'implication n'est plus le fait du rapport de l'objet *B* (gros plan) à un ensemble *A* (qui le précède ou le suit), mais de l'ensemble *A/B* (qui constitue le plan dans sa totalité) à un autre ensemble (réel ou imaginaire). Autrement dit :

Dans un montage normal, on aurait : A/ Suzan, couchée dans sa chambre (plan moyen). B/ Le verre, sur la table de nuit, avec la cuillère et les somnifères (gros plan). L'idée suggérée est de la tentative d'empoisonnement de Suzan. Cette idée est *engendrée* par la succession des deux termes. De ce fait le verre *implique*, par relation, l'idée d'empoisonnement. En conséquence, il devient le *signe concret* de cette idée, sa figuration symbolique momentanée.

Dans le « Champ total » on a : Suzan, couchée dans sa chambre et, au premier plan (vu en gros plan), le verre sur la table de nuit. De la sorte l'idée n'est plus engendrée par relation de termes successifs : elle est *immédiatement structurée*. En conséquence de quoi le verre n'implique plus l'idée de l'empoisonnement : il en *témoigne*. Il reste, à cet égard, un *signe concret*, mais signe (ou figuration symbolique) d'un *fait* plutôt que d'une idée.

Bien que le rapport soit essentiel, on voit que la manière de le produire fait qu'il signifie d'une autre façon et, bientôt, tout autre chose. Si donc la signification est fonction de la forme, aucune forme ne saurait, d'une façon générale et décisive, en remplacer aucune autre.

Examinons maintenant un autre aspect. L'extension temporelle peut être retrouvée sans avoir recours au « collage » de deux plans fixes. La caméra peut, au terme d'un court panoramique ou d'un travelling, découvrir (en premier plan ou en plan rapproché) un objet quelconque dont le sens allusif vient rejaillir sur les événements décrits.

La différence majeure c'est que, dans le montage proprement dit, il y a rupture brusque : on passe instantanément de *A* en *B* ; d'où un *effet de choc* qui peut être nécessaire (surprise, contraste, opposition, etc...). Avec le travelling au contraire, on passe *graduellement* de l'un à l'autre : *B* suit *A* ; il s'y ajoute mais ne s'y oppose plus ou, du moins, si le *sens* de l'objet (ou du fait) *B* peut s'opposer à celui de l'événement *A*, l'opposition n'est plus que du signifié. L'objet est *intégré* dans l'ensemble concret. Le caractère de signe se *distingue* davantage de cet objet alors que dans l'effet-montage il adhère tellement à la chose que celle-ci en arrive à n'être plus que le « support » d'une idée. Encore une fois, dans les relations obtenues par « non-montage », le concret a une puissance effective plus grande ; les objets acquièrent un « poids », une « épaisseur » qui leur était parfois refusée : Le signe affleure l'objet sans s'identifier à lui. Aussi bien est-il sinon plus allusif du moins plus subtil.

Quoi qu'il en soit, on peut dire que toute la sémiologie du logos filmique découle des significations implicatives ou allusives dues à la mise en relation de choses ou d'événements quelconques. Or, si ces relations ne sont pas toujours le *fait* du montage, elles en sont — ou en reflètent — exactement l'*esprit*. Parler de montage, donc, ce n'est point nécessairement parler de collage ou de raccordements mais de cette forme signifiante. Et c'est bien dans ce sens que nous l'entendons ici.

Parmi ces relations multiples le *contrechamp* est un des faits les plus remarquables et les plus caractéristiques de la spécificité cinématographique.

Nous avons vu ce qu'il fallait penser du « champ-contrechamp ». L'emploi qu'en ont fait les médiocres n'est guère plus dérisoire que celui de n'importe quel procédé utilisé à contresens ou employé systématiquement. Mais le contrechamp n'a rien à voir avec ce jeu de ping-pong qui consiste à alterner, selon une cadence plus ou moins rapide, deux champs se faisant vis-à-vis. Le contrechamp, c'est tout simplement, pour tout point de vue, le point de vue diamétralement opposé — à tout le moins le champ inverse envisagé selon une latitude variable. C'est le « quatrième mur » découvert et considéré objectivement. Le champ unique, c'est l'espace théâtral (à trois côtés), et l'absence de contrechamp, la vision du monsieur situé derrière le trou du souffleur. Dès l'instant qu'il y a mobilité des points de vue, déplacement dans l'espace, il y a cinéma et, donc, contrechamp. Et l'on pourrait énoncer cette vérité première, à savoir que « tout point de vue est nécessairement le contrechamp de quelque autre », même si cet « autre » ne fait pas effectivement partie de la séquence. De par la multiplicité des angles, cet « autre » en effet est impliqué dans l'ensemble. Aussi bien la pseudo esthétique du « non-contrechamp » (corollaire du « non-montage »), dont se réclame un certain cinéma, ne tient-elle debout que si l'on se paye de mots.

A moins d'entendre par là que l'on évite les facilités du « ping-pong », (auquel cas le « champ-contrechamp » seul est en cause), il n'est pas un film valable qui ne cultive et exploite le contrechamp. Les films

d'Antonioni — champion de cette esthétique — en sont farcis. Ils en contiennent à peu près autant que contenait de plans divers ce « modèle du film en un seul plan » que fut *La Corde* ; ce qui n'est pas peu dire.

Je n'en veux pour preuve que cet exemple de « prise de vue unitaire » d'où sont sorties quelques-unes des cogitations de Bazin et dont je lui laisse le soin de nous faire part :

« Or, cette réalité dramatique a été concrétisée en fait par un décor, non point morcelé entre plusieurs plateaux du studio, mais construit effectivement en entier dans la cour du studio de Billancourt. Dans ce vaste complexe, chaque partie importante du décor (la conciergerie, la blanchisserie, le grand escalier, la salle de composition, le bureau de Batala)..., occupait sa place réelle autour de la cour dont le centre devenait le lieu géométrique de toute l'action. Notons un détail significatif : le pavage de ladite cour est concentrique.

« On comprend dès lors que, si la profondeur de champ est, en effet, le mode de prise de vue toujours logique lorsque l'action se passe dans l'un des éléments périphériques du décor, le panoramique soit le mouvement d'appareil spécifiquement imposé par cette disposition générale lorsque l'action est saisie depuis la cour.

« D'où le trait de génie final de la mise en scène, le point d'orgue, l'accord parfait qui va cristalliser toute la structure spatiale du film : le panoramique à 360° et à « contresens », prenant Lange dans le bureau de Batala, nous le faisant suivre à travers l'atelier, puis l'escalier, enfin débouchant sur le perron. Mais alors la caméra l'abandonne et, au lieu de continuer sur ses pas, vire en sens contraire, balayant toute la cour et recadrant l'acteur dans l'angle opposé où il vient de rejoindre Batala pour le tuer. Cet étonnant mouvement d'appareil apparemment contraire à toute logique a peut-être des justifications secondaires, psychologiques ou dramatiques (il donne une impression de vertige, de folie, il crée un suspense) mais sa raison d'être est plus essentielle ; il est l'expression spatiale pure de toute la mise en scène » (4).

Ce mouvement de caméra utilisé par Jean Renoir dans *Le crime de Monsieur Lange* répond parfaitement à son objet. L'inquiétant, c'est que Bazin se fonde sur ce type de mise en scène pour établir, en même temps que sa théorie du « non-montage », celle du « non-contrechamp » ; car enfin, s'il n'y a aucun montage — la prise de vues étant d'un seul tenant — on établirait aussi logiquement à partir de cet exemple une théorie du « contrechamp absolu ». Lorsqu'on panoramique à 360° on peut constater en effet que tout angle correspond à quelque autre qui lui est opposé et que la caméra décrit nécessairement au cours de sa révolution. C'est de la géométrie élémentaire... Le « non-contrechamp » des films d'Antonioni répond assez exactement à cette définition mais, pour nos théoriciens, dès l'instant que le contrechamp n'est pas produit par effet-montage, c'est-à-dire dès l'instant qu'il n'est pas « champ-contrechamp », ce ne doit plus, sans doute, être un contrechamp...

(4) Article sur « Le crime de M. Lange ». In *Télérama*.

On voit où conduisent toutes ces théories fumeuses. Souvent justes par ce qu'elles décrivent, elles sont toujours fausses de par les généralisations qu'on prétend tirer de significations fortuites. Le pire c'est que, bientôt érigées en dogme, elles deviennent une systématique hors de laquelle il n'est point de salut — du moins aux yeux de leurs officiants. On admettra que, pour nous, le cinéma soit autre chose qu'une succession de petites chapelles...

En dehors des théories contestables, il est fait usage constamment de définitions fausses dues à l'utilisation de termes impropres. Ainsi en est-il de la métaphore et du symbole...

Nous avons vu que la comparaison métaphorique (le « comme ») était impossible au cinéma, c'est-à-dire dans une continuité linéaire. Elle ne serait possible que grâce à la polyvision (continuités parallèles, effets harmoniques ou contrapuntiques, etc...). Pour des raisons analogues, la métaphore elle-même est impraticable à l'écran. Tout ce qu'on entend par là est d'ordre comparatif ou symbolique, sans plus.

« J'appelle métaphore, dit Marcel Martin, la *juxtaposition* par le moyen du montage de deux images dont la confrontation doit produire dans l'esprit du spectateur un choc psychologique dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée que le réalisateur veut exprimer par le film ». (*Le langage cinématographique*).

C'est exactement la définition de l'effet-montage. S'il en était ainsi toute signification due à cet effet serait métaphorique, ce qui nous paraît singulièrement abusif car, en fait, aucune expression de ce genre ne saurait en résulter. A titre d'exemple Martin cite la séquence d'ouverture des *Temps Modernes* : A des images montrant un troupeau de moutons succèdent des images montrant, les unes la foule sortant des bouches du métro, les autres des ouvriers entrant dans une usine. Il cite également la séquence finale de *La mère* (dont nous avons fait état par ailleurs) : Les manifestants, sur le Mail, le long de la Néva, et le fleuve charriant des glaçons qui se brisent sur les arches du pont. Or nous maintenons qu'il ne s'agit — ici et dans tous les cas — que d'une relation comparative, d'une association d'idées, *l'un des deux termes rejaillissant symboliquement sur l'autre* ; nullement d'une métaphore.

Ouvrons notre Larousse. Il y est dit : « Figure de rhétorique par laquelle on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison sous-entendue ». Il est indispensable donc : 1°) que la comparaison soit *sous-entendue*. 2°) que la signification soit *transportée* d'un terme à l'autre. Il en est bien ainsi, en effet, lorsque je dis : Une *feuille* de papier. Je ne dis pas : « Ce morceau de papier est plat comme une feuille » ; je ne pose pas la feuille d'arbre *à côté* de la feuille de papier, je la sous-entend. Pour qu'il en soit ainsi dans les exemples cités il faudrait que l'un des deux termes suffise à évoquer ou à signifier l'autre, qu'il y ait *transport de signification* ; ce qui n'est pas.

Parce qu'il est « objectif », le plan des manifestants sur le Mail ne peut signifier rien d'autre que ce qu'il montre. L'éclatement révolutionnaire ne peut pas, de lui-même, évoquer dans l'esprit du spectateur

l'éclatement des glaces car il pourrait tout aussi bien évoquer toute autre chose : l'eau en ébullition, par exemple. La comparaison est purement fortuite. Elle n'est que de l'auteur : en raison des circonstances d'abord, et en raison des éléments concrets dont il dispose (sauf d'introduire un terme sans rapport avec l'action représentée). Dire donc qu'il s'agit là d'une métaphore c'est faire un usage métaphorique du terme. Or, en esthétique comme en philosophie, la première condition pour être compris, et donc pour assurer la validité de ce que l'on avance, c'est d'employer les mots selon le sens exact qui leur est accordé.

Pour ce qui est du symbole, le mot est correctement employé mais c'est l'entendement qui est inexact, car la symbolique filmique a pour objet de produire des symboles et pas simplement de les utiliser. « Les symboles, dit François Chevassu, sont un ensemble de signes qui permettent de représenter conventionnellement une chose au lieu de la montrer directement ». (*Le langage cinématographique*).

S'il s'agit du symbole au sens le plus général du mot, c'est évident. S'il est question du symbole filmique c'est absolument faux, ou c'est alors la définition même de ce qu'il convient d'éviter. « Leur emploi, dit alors notre critique, conduit à deux erreurs répréhensibles : — ou bien les symboles sont élémentaires (une femme accepte de faire l'amour et une rose s'ouvre, dans *Les lâches vivent d'espoir*) et neuf fois sur dix ils sont parfaitement inutiles. — Ou bien ils sont riches et complexes et les spectateurs ne les comprennent pas (cravaches, femmes bottées, étalons, chats, etc...) ».

Hélas... ils ne sont pas seulement inutiles : ils sont exécrables — et les uns autant que les autres. Mais il s'agit là de symboles *appliqués*, introduits dans l'action quand ils devraient être *impliqués* par elle. Les symboles filmiques ne sont pas des signes *conventionnels* pour la compréhension desquels il faudrait un déchiffrement particulier, ou alors ils sont mauvais, ou faux. Ils doivent être *contingents*, impliqués par un moment, une situation hors desquels ils perdent tout leur sens. Ils n'ont et ne doivent avoir aucune valeur « en soi ». La mise en images de symboles tout faits ou ayant une signification indépendante du contexte visuel est anticinématographique parce qu'elle n'est pas *fonction du langage filmique*.

Prenons par exemple *Un chien andalou*, de Bunuel, film symbolique par excellence. L'œil coupé au rasoir après le passage du nuage qui coupe le soleil est un symbole « contingent » : le sens qu'il fait prendre à l'action est conséquent d'un rapport d'images constitué par cette action elle-même. Au contraire, le symbole du piano avec les ânes traînés par des séminaristes est un symbole fabriqué. J'entends bien qu'il est constitué *en vue* du film ; il n'existe que *pour* lui — mais non *par* lui —. Ce n'est pas tout à fait du « conventionnel plaqué sur du vivant » car il a du moins le mérite d'être original. Mais alors il est incompréhensible — et incompréhensible surtout parce que *non fondé en écriture*. C'est la « mise en images » d'un concept littéraire (ô combien...), un concept filmé, non un concept filmique. Il préexiste à l'expression visuelle alors qu'il devrait *co-exister* en elle. En bref, on enregistre du « déjà signifié »,

on illustre un concept (familier ou non, commun à la pensée ou impensable) alors qu'il s'agit de signifier en *établissant la signification.*

Chevassu dit encore : « Cette définition nous conduit d'ailleurs à éliminer un certain nombre de plans considérés à tort comme symboliques ; le plus célèbre étant celui du *Maudit* (de Fritz Lang) contemplant des couteaux dans une vitrine, cette même vitrine reflétant les couteaux qui l'entourent. Plutôt qu'un symbole, nous y voyons une ellipse permettant à l'auteur de montrer à la fois le personnage et l'objet contemplé ». (*Ibid.*)

Ellipse... certainement pas. Tout au plus y pourrait-on voir un « raccourci ». Mais c'est là, justement, un *vrai* symbole filmique : Il s'agit d'un fait *réel* représenté objectivement. Mais, *par implication* (en raison du contexte) *il se trouve* que ces couteaux prennent *soudain* une signification qu'ils n'ont pas dans la réalité quotidienne ; un sens immanent au drame représenté mais qui transcende le « moment » au cours duquel il se produit. Autrement dit, au cinéma, *signe* (au sens dialectique du mot) et *symbole* sont exactement synonymes. Obtenue nécessairement par l'intermédiaire d'une chose quelconque, toute signification donne à cette chose une valeur de signe : elle devient symbole. Mais symbole momentané, contingent, et nullement symbole « en soi ». Nous nous sommes suffisamment étendus sur cette question mais il était — nous semble-t-il — nécessaire d'y revenir une fois pour toutes, notamment pour préciser ce que laisse entendre l'exemple du *Maudit*. A savoir que cette signification que nous avons vue jusqu'ici être l'effet du montage (lorgnon du *Potemkine*) ou de quelque relation à *l'intérieur du plan* (verre de *Citizen Kane*) peut dépendre tout aussi bien d'une relation du « donné total » d'un plan avec le donné total des plans adjacents, voire avec la totalité du contexte filmique. Un exemple classique le fera mieux saisir :

Dans *Peter Ibbetson* (de H. Hathaway), les premières séquences nous montrent deux enfants (garçon et fille) habitant deux villas contiguës et dont les parents entretiennent des relations d'amitié. Ces deux enfants ont l'habitude de partager leurs jeux, soit chez l'un, soit chez l'autre. Mais les obligations (études, devoirs, etc...) font qu'ils ne se voient pas aussi souvent qu'ils le désireraient. Bien entendu, une grande grille sépare les jardins respectifs. Or, chaque fois qu'ils le peuvent, alors même qu'interdiction leur est faite d'aller jouer ensemble, ils courent au jardin et se rencontrent de part et d'autre de cette grille. L'immense passion des amours enfantines les pousse irrésistiblement l'un vers l'autre, mais cette grille leur est un obstacle. Le développement du film est de cet amour qui les reliera éternellement par la pensée car tout, socialement, les séparera toujours. Cette grille devient donc — par extension — le symbole de tout ce qui les empêche de s'unir. C'est le « mur », physique, social et moral, concret et abstrait qui, toujours, s'élève entre eux. Mais cette grille — qui n'est jamais mise en valeur de quelque manière que ce soit, et qui se trouve simplement « être là » — ne symbolise rien « par elle-même » ; elle n'est pas plus le symbole de la séparation que le lorgnon n'est celui de la faillite d'un régime ou le

verre, d'une tentative d'empoisonnement. Qui plus est — tout comme pour l'accouchement de la paysanne dans *La Terre* — on *peut* y voir une signification symbolique mais rien ne nous y oblige. De toutes les formes, c'est assurément la plus subtile. On voit qu'elle s'adapte parfaitement aux conditions du réalisme psychologique alors que le symbolisme du montage, conforme aux exigences du lyrisme ou de l'épopée, n'est admissible que pour une réalité « dirigée ».

La mise en valeur de l'objet dans le champ est plus ambiguë puisqu'elle répond, à la fois, à une certaine exigence objective et à une certaine nécessité subjective. Mais aucune de ces formes ne saurait être tenue pour supérieure à l'autre. Seules les « expressions symboliques » — que d'aucuns appellent le « symbole » dans les films (roses meurtries, colombes énamourées, couchers de soleil, etc...) — ne sont que foutaises, et bonnes tout au plus à remiser aux vieilles lunes.

L'image étant un « signal » dont le sens symbolique est infiniment variable et fugitif, il est impossible d'établir pour le film des lois strictes — des lois grammaticales — comme d'un langage dont les signes, alors conventionnels, sont fixés une fois pour toutes, compte tenu de l'épaisseur sémantique qu'ils peuvent acquérir à l'usage. Ainsi que nous l'avons dit, le cinéma n'est pas un langage élevé à quelque valeur esthétique mais une forme esthétique qui épouse les conditions du langage de par les nécessités de son développement dialectique.

C'est bien pourquoi toutes les prétendues « grammaires du film » fondées sur des principes toujours fragiles et relatifs, et qui voudraient faire de ces principes des lois formelles en les généralisant, sont caduques deux ans à peine après leur parution, de nouvelles manières de dire fondées sur de nouvelles choses à exprimer ou sur une façon différente d'appréhender le monde venant chaque fois contrer leurs règles et leurs propositions.

La logique veut que le rythme soit « harmonieux ». En conséquence nos grammairiens posent les conditions « *à priori* » du rythme, en affirmant que le montage doit être comme ceci ou comme cela. Pour ma part je ne sais ce que peut être un rythme harmonieux « en soi » d'autant qu'aucune nécessité physique comme celle des intervalles musicaux n'y préside. Je sais seulement qu'il doit être justifié par les sentiments ou les idées qu'il suggère, par la participation qu'il suscite. Dès l'instant qu'il donne à l'expression dont il est la forme sensible une force ou une puissance qu'elle n'aurait pas sans lui, alors il est harmonieux parce qu'il répond à son objet, c'est-à-dire à sa nécessité d'être.

C'est ainsi que la logique veut que l'on interdise de passer d'un plan d'ensemble à un gros plan parce que la différence scalaire trop forte détermine un choc désagréable — augmenté d'une « saute » lorsque ce passage se fait dans l'axe. Il est donc normal qu'on en fasse une règle, car les règles sont faites pour être transgressées, mais absurde qu'on en fasse une loi. L'agrément est une chose respectable mais on ne niera point que la nécessité de l'expression soit de beaucoup plus importante. Si donc ce passage est justifié — mais à condition qu'il le soit — il est

convenable de l'utiliser. En bref, *rien ne saurait être interdit qui s'affirme nécessaire.*

Il n'est pas moins dérisoire de classer le montage en : rythmique, idéologique, narratif, elliptique, de cause, d'effet, de conséquence, de relation, de temps, de lieu, etc..., comme le font la plupart de nos « grammairiens » car on pourrait sans peine lui trouver autant de formes que d'idées exprimées. Ou encore d'instituer des « tables de montage » comme si le montage s'effectuait en fonction de calculs issus d'une table de logarithmes. Il est même curieux de voir un théoricien aussi pénétrant qu'Eisenstein tomber dans des erreurs de cette sorte en divisant arbitrairement le montage en : métrique, rythmique, mélodique et tonal, comme si le montage rythmique — le seul valable quel que soit le style adopté — ne comprenait pas nécessairement tous les autres, le rythme étant fonction à la fois de la métrique, de l'intensité et de la tonalité...

Pour en finir, ajoutons que les raccords parfaits n'assurent ni la valeur ni l'intelligence d'un film — pas plus que l'absence de fautes d'orthographe n'assure la valeur d'un texte. Mais un texte émaillé de fautes n'est pas plus intelligible pour autant... De même donc que le premier devoir d'un écrivain est de donner à lire un texte sans fautes, le premier devoir d'un cinéaste est de raccorder correctement. A moins, bien sûr, qu'un faux raccord disposé intentionnellement ne produise un effet voulu ; auquel cas ce ne serait plus un faux raccord, la nécessité de l'expression faisant loi.

A propos de ces faux raccords j'insisterai simplement sur un exemple toujours cité dans les ouvrages sur le cinéma mais chaque fois cité de travers : la séquence des lions de pierre du *Cuirassé Potemkine*. Marcel Martin nous rappelle que : « Trois lions de pierre, figés dans des attitudes différentes (couché, accroupi et levé), une fois juxtaposés dans le temps, donnent au spectateur l'impression de voir un lion endormi se dresser au bruit du canon ». (*Ibid.*)

S'il en était ainsi, c'est-à-dire si ces lions étaient *juxtaposés*, chacun d'eux occupant une position immobile, le résultat serait d'une succession de faux raccords : on « sauterait » de l'un à l'autre. En réalité ce montage ne comporte pas trois plans, mais cinq. On a : 1) Le lion de pierre, couché. 2) L'explosion d'un obus faisant sauter la grille et le perron d'une villa. 3) Le lion de pierre, dressé à demi. 4) Une autre explosion. 5) Le lion de pierre, debout. De cette façon le temps — si court soit-il — des plans 2 et 4 s'accorde avec le temps du mouvement supposé des lions, mouvement que nous admettons d'autant mieux que la durée le rend concevable. Ainsi le montage est-il excellent alors que s'il était tel qu'on le cite toujours il serait proprement exécrable...

51 *La caméra mobile*

Indépendamment des questions subsidiaires de rythme et de structure, nous avons vu que le film retrouve, par le montage, la mobilité de la vision psychologique. Ainsi que le souligne Edgar Morin : « Nous

rétablissons toujours non seulement la constance des objets, mais celle du cadre spatio-temporel. Le spectateur reconvertit dans leur simultanéité les actions parallèles quoique présentées selon une alternance de plans successifs. Ce « *quoi-que* » est aussi un « *parceque* » : la succession et l'alternance sont les modes mêmes par lesquels nous percevons des événements simultanés, et mieux encore un événement unique.

« Dans la vie réelle, le milieu spatio-temporel homogène, ses objets et ses événements sont donnés ; la perception, dans ce cadre, déchiffre par de multiples bonds, reconnaissances et enveloppements. Au cinéma c'est le travail de déchiffrage qui est préfabriqué, et, à partir de ces séries fragmentaires la perception reconstruit l'homogène, l'objet, l'événement, le temps et l'espace. L'équation perceptive est finalement la même, seule la variable change ». (*Le cinéma et l'homme imaginaire*).

Ces constatations fondées sur la *Gestalt* suffiraient à réfuter les arguments de Bazin concernant la perception en « champ total » si cette évidente « reconversion » (des choses présentées successivement) n'était une *opération* de conscience. Autrement dit, nous avons la *notion* de leur simultanéité ; nous la saisissons mais nous ne *l'éprouvons pas* : la préhension est devenue compréhension. Au contraire, dans la perception en champ total, cette simultanéité nous est *donnée*. Nous la *ressentons* dans tous ses effets sans devoir la re-structurer mentalement.

Il en est ainsi du mouvement. Le montage résout la mobilité en la donnant « au point fixe » : Je vois les choses de face, de gauche, de droite, d'en haut, d'en bas, mais chaque vision suppose le passage instantané d'un point à un autre. Le déplacement est sous-entendu ; il n'est jamais produit effectivement. C'est cette nécessité qui suscita les travellings.

Nous avons vu que ceux-ci n'eurent pour objet, à l'origine, que de suivre les acteurs, mais, à la limite, on pourrait dire qu'un travelling suivant à distance égale et à vitesse égale des personnages en mouvement est une autre forme de plan fixe : c'est le paysage qui a l'air de se déplacer. Ce qui permet d'ailleurs de tourner de faux travellings en studio : Voit-on un couple en voiture filant à toute allure sur une route bordée d'arbres ? La voiture est immobile, la caméra aussi mais, derrière la voiture, on projette « en transparence » le paysage et les arbres qui défilent...

Ce n'est qu'à partir de 1924 que l'on a pu parler de caméra mobile, celle-ci se déplaçant alors *parmi* les personnages du drame et non plus seulement *avec* eux (*Le dernier des hommes*, de Murnau). Mais cette mobilité ne devint aisée et constamment possible que grâce à la grue (1930). Tout d'abord descriptifs, les mouvements de caméra, peu à peu, prirent une signification psychologique, ne servant plus seulement à décrire les lieux où à suivre les personnages mais à les situer relativement entre eux, à construire l'espace du drame.

Nous avons parlé de l'extraordinaire travelling-avant d'*Intolérance* qui fut l'un des premiers à être « sélectif » autant que descriptif. Tout en décrivant Babylone et ses foules innombrables, il s'agissait de décou-

vrir, au milieu de sa cour, le roi Balthazar et la princesse ; le travelling, à bout de course, les cadrait en plan rapproché.

Tout aussi remarquable fut le travelling qui, dès les premières séquences de *La foule* (de King Vidor) isole le héros, simple petit employé perdu dans la capitale. Après de larges panoramiques décrivant New York et ses buildings et quelques avancées au milieu des avenues mouvementées, la caméra arrive aux pieds d'un gigantesque gratte-ciel. Une rapide montée parvient à la hauteur du 20e étage. Visant le point central la caméra avance alors jusqu'à l'une des fenêtres de cet étage et découvre un immense hall où une centaine d'employés sont au travail. Poursuivant son avancée, la caméra traverse la fenêtre, franchit la moitié du hall et aboutit en fin de course, au bureau occupé par le personnage du drame, alors cadré en premier plan. D'un seul mouvement on passe d'une multitude de gratte-ciel à l'un d'entre eux ; de là à l'un des étages de ce building, puis à l'un des multiples bureaux de cet étage et enfin à l'un d'entre les multiples employés de ce bureau. Jamais une suite de plans séparés n'aurait pu exprimer avec autant de simple précision ce sentiment de liaison unissant l'un et le multiple, l'homme et la foule, tout en définissant, dans le même temps, l'isolement de l'être, son insignifiance aussi.

L'extraordinaire voyage de Faust et Méphisto franchissant monts et vallées, villes et campagnes (*Faust*, de Murnau) et le voyage interplanétaire d'*Une femme sur la lune* (de Fritz Lang) sont parmi les plus beaux travellings de la fin du muet. Mais les premiers mouvements de caméra qui furent à la fois descriptifs et psychologiques — et qui demeurent parmi les plus remarquables — furent ceux de l'*Aurore* (de Murnau). L'un d'eux accompagne le héros alors qu'il descend vers les marais où il a rendez-vous avec une femme. La courbe sinueuse du travelling qui épouse sa démarche, la longue descente à travers les roseaux puis, au détour du chemin, la découverte soudaine des marécages et l'avancée vers la femme, traduisent à la fois son mouvement et ses sentiments — ses hésitations, son éblouissement final — et font que le spectateur y participe, les éprouvant lui aussi dans le même temps.

Plus remarquable encore est le voyage en tramway qui emmène l'homme et sa jeune femme de la forêt jusqu'à la ville : Chaque détour découvre un nouvel horizon, un nouvel aspect, tandis que les époux se rapprochent peu à peu et se réconcilient dans un éblouissement partagé, la modification progressive du paysage reflétant l'évolution de leurs sentiments et devenant comme l'expression physique de leur drame.

Depuis l'emploi de la grue, les dénominations « travelling avant, travelling latéral, travelling arrière » n'ont plus guère de sens, la caméra décrivant les mouvements les plus divers au hasard de ses courbes. Dans l'*Aurore* déjà le fait est évident. Toutefois ces dénominations restent valable lorsqu'il s'agit de « chariotage », c'est-à-dire de travelling dirigé : *vers* un personnage ou un objet, ou *depuis* un personnage ou un objet. Dans le premier cas on rétrécit le champ à mesure (trav. avant), dans le second, on découvre les faits annexes et le lieu même à mesure que le champ s'élargit (trav. arrière).

Longtemps ce genre de chariotage fut utilisé pour avancer vers un personnage tandis que croît l'intensité dramatique. La différence avec la coupe franche est d'une montée graduelle de l'émotion, d'une sorte de « décantation », au lieu d'un isolement brusque. Mais cette façon de souligner le « moment crucial », de cueillir les larmes de l'héroïne comme à la fin d'une élévation a tourné rapidement au poncif. Aujourd'hui ce procédé n'est pas moins dérisoire que l'abus du « champ-contrechamp ».

Si le travelling arrière permet toujours de découvrir quelque imprévu (lieu ou situation) à partir d'un point de départ plus ou moins significatif, le travelling avant n'est plus guère utilisé que pour figurer le déplacement d'un personnage ou encore la fixation d'un détail, un mouvement d'attention comme dans l'*Ombre d'un doute*.

Ce dernier cas est évidemment le plus intéressant. Mais il suppose le grossissement rapide — et cependant graduel — du détail mis en cause ou, si l'on préfère, le rétrécissement rapide du champ de la caméra. A cet égard le travelling optique (obtenu par focale variable) est de beaucoup préférable au travelling réel, en ce sens qu'il est ultra rapide et qu'il n'y a pas de modification des perspectives. Tout se passe en effet comme si l'on passait de la planitude d'une photographie à la planitude d'un détail de cette même photographie, ce qui traduit assez bien « l'éclatement » du champ perceptif. La coupe franche, passant brusquement du plan moyen au gros plan, traduit l'attention du regard mais non le « mouvement intentionnel » de la conscience.

Même rapide, le travelling réel est beaucoup plus lent. En outre, la modification des perspectives, conséquente du déplacement *réel* suppose — et même implique un réel déplacement. Si l'on voit en effet (plan d'ensemble) un individu assis regardant un revolver posé sur un coin de cheminée et si, du point où il se trouve, on a un travelling arrivant sur l'objet, il serait inconséquent de voir, au cours du plan suivant, l'individu toujours assis à la même place. On comprendrait sans doute qu'il s'agit d'une attitude mentale, d'une velléité quelconque, mais le propos serait mal traduit car l'attention ne suppose pas la modification du champ spatial. Cette forme ne serait valable que s'il s'agissait d'un paralytique imaginant son mouvement. Aussi bien, et par voie de réciprocité, le travelling optique est incapable de traduire d'une façon satisfaisante les déplacements réels.

L'essentiel, dans tous les cas, est d'une justification — physique, dramatique ou psychologique — des mouvements de caméra.

Au début du parlant, l'un des films les plus communément cités était *Front page* (de Lewis Milestone). L'emploi de la grue y était habile mais, par le fait d'une systématisation excessive, son usage, parfois, devenait absurde. Je n'en veux pour témoignage que cet exemple :

Une des scènes se passe dans la salle d'attente d'une prison où sont réunis des reporters qui attendent l'heure d'une exécution capitale pour en rendre compte par téléphone à leurs journaux respectifs. Assis autour d'une immense table, ils parlent, discutent, s'énervent et l'appareil qui

giroie autour d'eux les surprend de face, de dos, de profil, etc..., au gré de la conversation et dans le rythme de celle-ci. Ce qui est parfait.

Un peu plus tard, lorsqu'ils téléphonent, au comble de l'énervement, la technique change. Une suite de flashes pris en plans fixes et chaque fois sous un angle différent, nous montre l'un, puis l'autre, celui-ci, cet autre encore, dans un rythme précipité commandé par l'action, donc absolument justifié.

Où il n'en est plus de même, c'est lorsqu'un autre rédacteur (Adolphe Menjou) que l'on n'attendait pas fait irruption à la grande surprise de ses confrères. On pouvait traiter la scène de plusieurs façons. Celle-ci, par exemple (fort classique) :

A/ On voit, en plan rapproché, plusieurs journalistes qui écrivent ou téléphonent (les uns de dos, au premier plan, les autres de face, de l'autre côté de la table). Soudain on entend la porte qui s'ouvre. Ils dressent la tête en direction. On amorce ce mouvement pour raccorder sur...

B/ La porte qui achève de s'ouvrir (vue de la place de l'un d'entre eux), Menjou faisant irruption dans la salle.

Pour ne pas changer de plan, on pouvait disposer la caméra de telle sorte qu'un léger panoramique, suivant le regard des journalistes, découvre en arrière plan la porte qui s'ouvre. Mais la brutale opposition des plans A et B montrant presque simultanément l'effet et la cause permettait davantage de mettre le spectateur dans l'ambiance en lui communiquant la sensation de surprise ressentie par les reporters.

Or, dans le film, sans que l'on sache pourquoi et sans que rien encore ne se soit passé, la caméra, à un moment donné, quitte les journalistes et se dirige vers la porte, *uniquement pour aller chercher Menjou dont l'arrivée est absolument imprévisible*. Comme de bien entendu, il entre à cet instant. Alors la caméra recule et « amène » Menjou auprès de ses confrères qui, *à ce moment là seulement*, manifestent leur surprise. Ce qui est doublement faux. D'abord parce que les reporters n'ont pas attendu qu'il soit arrivé devant eux pour être surpris par son irruption dans une salle dont la porte est située à quelques mètres de l'endroit où ils se trouvent. Ensuite, et surtout, parce que le spectateur ne participe plus à l'action. Il *voit* les journalistes être surpris mais lui ne l'est plus du tout. Ce travelling jusqu'à la porte, c'est un peu comme si on lui disait : « Attention ! vous allez être surpris... » et l'effet de surprise est du même coup détruit.

Qu'il s'agisse de travellings ou de plans fixes, la caméra, en effet, doit *suivre* l'événement et non le *précéder*. Cette loi à laquelle nous avons déjà fait allusion est fondamentale en ce sens qu'elle est fonction de la psychologie du spectacle et de l'écriture. Elle ne préside à aucun style particulier, à aucune manière de dire mais au fait même de dire et d'exprimer : *On ne saurait dire d'une chose avant que cette chose ne se soit produite*. Le faire, c'est dévoiler les ficelles du spectacle et, donc, nier ou détruire le simulacre qu'il s'efforce de créer. La caméra qui précède la chose, c'est l'équivalent de ce qu'on appelle, au théâtre, un effet « téléphoné »...

Sans doute est-il indispensable d'établir les liaisons. Si l'on veut passer d'un événement à un autre sans rupture (en soulignant de la sorte une certaine unité globale) il faut bien que la caméra se déplace, quitte l'un pour prendre l'autre. L'art est alors d'éviter la gratuité de ces mouvements, de faire en sorte qu'ils apparaissent à la fois comme naturels et nécessaires. William Wyler fut sans doute le premier qui ait su leur donner une justification évidente en les accréditant d'une sorte de coefficient descriptif ou psychologique. Ainsi dans *Rue sans issue* nous voyons, dans une impasse sordide, des gamins qui se bagarrent et se jettent des trognons de pommes à la figure. Soudain, l'un des projectiles manque son but et va choir dans un ruisseau, assez loin à l'écart. L'un des gosses aussitôt se précipite et la caméra, le cadrant dans une vue plongeante, le suit dans son déplacement. Ce mouvement paraît dérisoire : c'est faire grand cas de bien peu de choses. Mais, à peine le gamin a-t-il ramassé le détritus que, se redressant, il aperçoit (la caméra suivant son mouvement découvre avec lui) : sur la margelle, à un mètre au-dessus de lui, un individu que nul n'avait remarqué et qui, depuis un instant, les observait. Et c'est ainsi qu'un nouveau personnage (Humphrey Bogart) entre dans l'action.

Cependant on ne dira jamais assez de l'inutilité de certains travellings qui n'ont d'autre raison que de suivre le déplacement d'un personnage sous prétexte de décrire la réalité de l'événement. Ainsi dans *La vieille fille* (d'Edmund Gouding). Nous voyons Bette Davis et Miriam Hopkins assises dans le salon d'une de ces grandes propriétés de la Nouvelle Orléans, à la fin du siècle dernier. A un certain moment Bette Davis se lève pour aller chercher un objet, semble-t-il de première nécessité. Alors nous franchissons le salon, un long corridor, une autre pièce, le hall d'entrée ; avec elle nous montons au premier étage, nous longeons un couloir et nous entrons finalement dans sa chambre pour la voir ouvrir une commode... et prendre un mouchoir ! Puis, de retour, nous refranchissons le même chemin. Inutile de dire que ce mouchoir n'a aucune signification d'aucune sorte dans le drame en question. S'il en avait ce serait au moins une excuse et, bien entendu, si au cours de ce long travelling nous avions pu saisir, par la grâce de quelque comportement révélateur, quelque chose qui jusque-là nous eut été caché, alors sa nécessité n'eût pas manqué d'être évidente. On peut, à la rigueur, supposer une raison dramatique — mélodramatique au besoin : Une mère se précipite vers son enfant qui appelle : plus long est le chemin, plus vive est sa précipitation. La durée du trajet ne fait qu'augmenter son angoisse. Raison banale, peut-être, mais raison, alors que dans le film en question on ne décrit strictement rien qui ne soit l'acte même, c'est-à-dire son insignifiance absolue. Au lieu de ce travelling inutile une ellipse eût été de circonstance. Suivre un acte tout du long pour respecter le « temps réel » est une chose fort licite, à condition que la durée soit de quelque signification, car s'il n'est que de décrire le vide on peut le faire indéfiniment et c'est un art à la portée du premier venu. La question n'est donc pas du travelling « en soi » mais de ce que l'on met dedans, de ce à quoi il sert.

A ce déplacement sans objet on opposerait facilement le travelling qui ouvre le bal de *Madame de...*, lequel, dans un mouvement d'une seule coulée, décrit tout à la fois les lieux, les personnages, et met en valeur le comportement des deux héros (Danièle Darrieux, Vittorio de Sica). Et, bien entendu, ceux de *La soif du mal* ou de *Quand passent les cigognes*.

Toutefois, en dehors de certains faits psychologiques que nous allons examiner, l'intérêt manifeste du travelling est beaucoup moins de suivre les personnages que de contribuer à créer l'« espace du drame », de mettre les individus « en présence », en se déplaçant librement autour d'eux. A cet égard on citerait celui du bal des *Ambersons* (de Welles), ou celui de la promenade en calèche. André Bazin a subtilement analysé ce dernier :

« ... Il se ramène, par inversion, à un plan fixe puisque nous gardons d'un bout à l'autre George et Lucy dans le même cadre. (...) Pendant que s'échangent les répliques entre George et Lucy, nous voyons défiler de l'autre côté de la rue les maisons, les boutiques, les manufactures, décor typique de Midtown à cette époque. Certes nous n'y prêtons qu'une attention relâchée, mais la netteté de la photographie ne nous permet pas d'en ignorer la présence. Cependant le dialogue évolue, il approche de son dénouement dramatique (la fierté de Lucy et l'orgueil de George faisant échouer cette tentative de réconciliation) ; la caméra nous le rend sensible par un léger recul qui éloigne de nous les protagonistes et... découvre, du même coup, l'ensemble de la rue dont nous avons vu défiler les éléments successifs. Loin d'être gratuite, cette découverte additionne en quelque sorte le décor, nous en livre le bilan comme le coup de fouet de George, mettant l'attelage au galop, conclut de façon significative le dialogue d'amour manqué. C'est ce léger panoramique final, que la transparence n'aurait pas autorisé (du moins avec cette aisance), qui permet de clore la séquence sans porte à faux. Mais il y a encore une raison plus péremptoire à la construction d'un décor de rue (qui, du reste, sert à d'autres moments du film), c'est que ce travelling en calèche fait pendant à celui qui accompagne l'autre dialogue d'amour après le retour de Lucy (dialogue qui se termine par l'évanouissement de Lucy dans le drugstore). Les protagonistes sont alors à pied, mais ils parcourent également la rue sur le trottoir de l'autre côté. La proximité du décor, l'entrée dans le drugstore dans le même plan rendrait cette fois la transparence grossièrement sensible. Mais Welles a raffiné : pendant la promenade, nous avons le reflet, dans les vitrines, du décor que nous avons vu dans la scène de la calèche. Ainsi, la rue que la caméra ne peut embrasser d'un coup, en même temps que les acteurs, acquiert une réalité, une présence qui la lie aussi intimement à leur jeu que si celui-ci s'était déroulé dans un décor étroit ». (*Orson Welles*)

52 *Psychologie du travelling*

Un des charmes du cinéma muet vient de ce que les faits qui nous sont présentés s'imposent avec la fascinante certitude de l'irrémédiable.

Rien n'y peut rien changer. Dans les films actuels les gens parlent. Si peu que ce soit, il semble que leur parole possède un certain pouvoir, qu'elle pourrait modifier le cours des choses et qu'il s'en faut de peu qu'elle ne le fasse. Dans les films muets, au contraire, les individus semblent obéir à une volonté supérieure dont ils ne sont que l'expression visible. On ne saurait dire qu'ils sont « agis » car ils agissent véritablement mais tout se passe comme s'ils accomplissaient un cérémonial réglé d'avance, comme s'ils prêtaient leur existence à une nécessité d'être qui leur échappe et qu'ils se contentent d'assumer.

Parmi d'autres raisons qui tiennent aux formes du langage, cela tient en partie à ce que les films muets — et un bon nombre encore de films parlants — sont (ou étaient) conçus selon des normes issues du concept de « théâtralité » — disons de la Tragédie, au sens le plus large du mot : Des êtres mis en présence, en un lieu et en un temps donnés, agissent ou réagissent en raison de certaines circonstances, le plus souvent exceptionnelles. Leurs actes sont conséquents d'une série d'« antériorités » et d'« extériorités » plus ou moins déterminantes : caractère, ambitions, milieu social, conditions matérielles etc... avec toutefois une détermination majeure accordée aux conditions intemporelles. Presque toujours c'est une montée vers un état paroxyste et l'éclatement ou le dénouement d'une certaine « crise ». Le drame, donc, n'est que le développement raisonné de certaines conditions précises, l'enchaînement des causes et des effets suivant une logique *nécessaire* et nécessairement orientée. C'est la « machine infernale », le développement d'une thématique mise en équations. Il *faut* que les circonstances aboutissent à une fin implicitement contenue dans les prémices du drame et elles ne peuvent qu'y aboutir. D'où un drame « construit », rigoureusement agencé, mais d'où aussi une sensation de vie concentrée, décantée, aussi artificielle qu'exemplaire. L'œuvre se développe avec la rigueur d'une proposition logique.

Le cinéma, avons-nous dit, nous offre toujours un *maintenant*. Or, dans ces films, par le fait que ce « maintenant » se présente toujours comme le moment d'un devenir dont la fin *nécessaire* apparaît comme « antérieure » à ce moment c'est-à-dire comme inscrite au départ, et d'une façon irrémédiable, tout n'est plus que *re-présentation*. Tout se déroule devant nos yeux comme une chose faite qui, si elle nous intéresse, ne nous concerne pas — ou plus.

A la limite, on pourrait dire que ce qui gêne en des films aussi prodigieusement concertés que *Les Nibelungen*, *Alexandre Nevsky* ou *Ivan-le-Terrible*, c'est leur perfection même ; en ce sens que c'est une perfection *figée*, une structure organique où les actes sont soumis à un ordre déterminé et où le sont également les formes qui les expriment. Ainsi, bien que nous participions dans une certaine mesure au drame qui nous retient, ce n'est que comme on participe à un rêve, à une chose « infusée » dans notre esprit par une force due aux puissances du langage bien plutôt qu'à l'intensité de l'action (5). A force d'être

(5) Le fait qu'il s'agisse d'un passé légendaire rend acceptable cette forme au passé composé ou au passé antérieur. Elle serait inadmissible autrement. Mais il en fut ainsi dans bon nombre de films muets.

« médiatisée » la vie n'y apparaît plus que comme la présentification d'un réel *vécu* et non comme un actuel *présent*. On participe à un passé re-présenté et non à un réel « en train de se faire ». Autrement dit, nous agissons et pensons avec ces êtres par une sorte d'implication mentale mais nous sommes hors du courant qui les emporte. Leur durée n'est pas la nôtre et d'autant moins que c'est une durée dépassée, achevée.

Par un curieux paradoxe, ce sont ces films élaborés dont nous pouvons le moins nous défaire, je veux dire par rapport auxquels nous pouvons le moins facilement prendre une « distance » parfois nécessaire. En effet, par le fait même qu'elle est indépendante de la nôtre, leur durée nous est *imposée*. Introduits dans un développement temporel prémédité, nous ne pouvons que le *subir*. Nous ne pouvons porter aucun jugement actif sur ce présent qui est du « déjà fait » et nous avons le sentiment très net que notre « anticipation » est exclue des actes qui se déroulent sous nos yeux : Nous ne pouvons pas les saisir, nous sommes saisis par eux — littéralement *envoûtés*.

Il est évident que les films qui participent de l'irréalisme et du rêve, de l'interprétation poétique des choses (lyrique, fantastique ou autre), voire de l'épopée (en tout cas de la légende épique), justifient d'une telle méthode. Dès l'instant qu'il est imaginaire, le réel peut être inséré dans un espace-temps préconçu tout comme son décor peut être le fait d'une architecture symbolique. Toutefois, le film n'étant ni peinture ni théâtre, il convient d'accorder une certaine « épaisseur » aux personnages, même s'ils sont agis plutôt qu'agissant, et de ne pas insister sur les valeurs plastiques ou la symbolique des formes. C'est cette tendance à *l'image*, comprise comme essentiellement signifiante, qui sclérose les films dont nous parlons alors que des œuvres aussi concertées que *l'Aurore* ou *Le dernier des hommes*, *Jeanne d'Arc* ou *L'Ange bleu* gardent une certaine liberté vivante parce qu'ils accordent à l'individu (tout symbolique qu'il soit) et à la durée vécue (quelque arbitraire qu'elle puisse être), une signification majeure évidente.

Toutefois, en raison vraisemblablement de ce qu'il parle, le cinéma s'oriente de plus en plus vers l'expression d'un certain réalisme qui, nécessairement, conduit le drame hors des conditions arbitraires de la tragédie. Le film délaisse donc la concentration dramatique pour l'étalement du récit. Au lieu d'intrigues exposant en un temps et un espace limités les conséquences de certains actes, on suit de préférence le développement de ces actes, leur évolution romanesque. Ainsi, au devenir « fermé » de la tragédie, à son présent « inactuel » soumis à des faits qui le transcendent, succède le devenir « ouvert » de la réalité quotidienne, un présent « actuel » où les contingences l'emportent sur les pré-déterminations. Ici comme ailleurs, le relatif succède à l'absolu et la mobilité psychologique aux entités morales ou métaphysiques.

Alors, le film apparaît comme une suite de moments qui se forment à mesure qu'ils se déroulent. Au lieu d'être donnée comme une structure *à priori*, la durée est « en train de se faire ». Entraînés que nous sommes dans le courant *actuel* de son développement, nous nous

découvrons une faculté anticipatrice qui nous était refusée : nous pouvons prendre une certaine « distance » devant les choses. Non point certes comme dans la vie réelle puisque cette vie à laquelle nous participons est insérée dans un devenir qui ne nous appartient pas et qu'elle est soumise à des conditions que nous ne découvrons qu'au fur et à mesure. Mais nous pouvons du moins prendre un certain recul, nous détacher des événements tout en les observant, les juger. Si nous leur sommes soumis, c'est dans la mesure où nous les *vivons* et plus du tout dans la mesure où leur *vécu* nous est *imposé*. Nous pensons et agissons avec les personnages tout en réfléchissant sur leurs actes parce que nous éprouvons ceux-ci et mesurons leur contingence.

Cette mobilité psychologique tend naturellement à se dégager des conditions picturales de l'expressionnisme comme des valeurs unitaires de l'esthétique théâtrale — en tout cas de leurs raisons formalisatrices. De même que les formes classiques du montage s'adaptent aux impératifs d'un cinéma qui « reconstruit le monde », de même la prise de vues mobile et la fluidité d'écriture qui en découle s'adaptent à l'expression d'une durée concrète dont la saisie est l'objet principal du cinéma contemporain.

En effet, grâce à la caméra mobile, nous « actualisons » l'espace représenté car l'espace dans lequel nous nous déplaçons *effectivement* ne saurait être qu'un espace *actuellement présent*. Les choses sont bien « en train de se faire » puisque nous les suivons dans leur mobilité même, selon leur développement continu. Nous cheminons *avec elles* et, donc, nous agissons (ou avons le sentiment d'agir) *en même temps qu'elles*. Cet « ici-maintenant » que le montage nous donnait à *voir*, le travelling nous le donne à percevoir *physiquement*, à ressentir. Ainsi, par le fait que, sur le plan des perceptions, l'intensif se substitue à l'extensif, le sensuellement perçu au structuré, sur le plan de l'action filmique *l'actualisation* se substitue à la *présentification*.

Ainsi la réalité représentée apparaît-elle plus « vraie ». Le caractère d'authenticité que le cinéma donne à tout ce qu'il touche est d'autant plus sensible que le drame paraît se développer dans une réalité « présente » en laquelle nous sommes de quelque manière engagés. Nous avons l'impression que peut-être nous pourrions modifier le cours des choses. En même temps que nous prenons un certain recul devant les actes ou les comportements, nous y participons davantage. Au lieu d'être introduits dans une réalité fictive par la seule puissance du « fait filmique » nous vivons un simulacre de réalité. Notre « conviction » est établie par le sentiment d'actualité agissante que nous procurent les événements considérés. En un mot notre participation est plus « active ».

Ce n'est pas que ces événements ne puissent être conventionnels ni les personnages inexistants. Mais cet irréalisme alors — ou cette invraisemblance — concerne la psychologie des caractères et la logique des situations, disons la crédibilité de l'histoire ; nullement la vérité ou l'authenticité de l'acte « en train de se faire ». D'autre part, les artifices qui président à l'élaboration de l'histoire sont d'autant moins sensibles qu'ils se diluent dans une durée romanesque dont ils semblent consé-

quents. Saisis par les modalités agissantes du drame « qui se fait » nous ne pouvons en juger qu'après coup. Notre pouvoir d'anticipation ou de distanciation ne concerne jamais que le « temps de la séquence », non le « temps du film ». Entraînés par le cours des choses nous sommes pris par elles, mais *entraînés* et non plus *envoûtés,* pris comme nous le sommes (ou à peu près) par les actes de la vie réelle.

La différence considérable qu'il y a entre la prise de vues mobile et le montage (ou, du moins, entre les choses perçues par leur intermédiaire), nous apparaîtra mieux si nous examinons, de part et d'autre, la représentation du mouvement.

Dans la réalité quotidienne, nous ne percevons « totalement » que les choses immobiles ; nous sommes dominés par le mouvement. Par le fait que nous nous trouvons toujours en un certain endroit, nous sommes dans l'incapacité de saisir les choses qui se déplacent rapidement ; nous n'en voyons jamais qu'un aspect fugitif, comme d'une automobile de course lorsque nous sommes installés aux tribunes.

Or, au cinéma, la multiplicité des points de vue nous restitue non seulement le sens de l'espace mais aussi bien son corollaire : le sens du mouvement. Grâce au montage, nous pouvons changer instantanément de point d'observation, c'est-à-dire de lieu : *nous allons plus vite que la chose en mouvement* et, donc, nous la dominons. Le mouvement ne peut être « saisi » qu'en le rapportant à plusieurs référentiels successifs. Or chaque point de vue fait office de référentiel par rapport aux autres.

Mais on voit bien que si, de la sorte, nous pouvons *saisir* le mouvement, nous ne saurions en aucun cas *l'éprouver* puisqu'alors il nous est *extérieur*. Mais si, au lieu d'observer cette voiture, nous nous trouvons à côté du conducteur, alors nous en éprouvons la vitesse, nous jouissons de la griserie qu'elle nous procure. Cependant, par le fait que nous y adhérons totalement, nous ne pouvons plus saisir le mouvement qui nous entraîne...

Ceci est également vrai pour le drame, c'est-à-dire pour le comportement des personnages, la psychologie, les situations. Si nous voulons obtenir une saisie totale des choses, il est indispensable non seulement de les considérer sous plusieurs angles, mais encore (et aussi bien) de les éprouver ; *par conséquent d'utiliser alternativement la mobilité du travelling et la fixité du montage* (6). J'entends bien que pour certains faits — sinon pour la plupart — il est suffisant soit de les éprouver, soit de les observer. Mais l'alternance des faits et surtout la variété des niveaux d'intérêt qu'ils supposent, laisse entendre assez clairement que l'on ne saurait concevoir aucun système préférentiel. Là encore, la forme est en fonction du contenu.

Nous terminerons ces considérations sur le travelling en ajoutant que si, dans l'image filmique, le mouvement des personnages et les

(6) Il s'agit, bien entendu, du montage considéré comme une relation de plans fixes.

incessants changements de plans ont tendance à nous faire oublier le « cadre », cette tendance est accusée encore par les mouvements de caméra. Les glissements continuels d'un champ à un autre champ, d'un angle à un autre, modifient sans cesse l'équilibre interne de l'image qui se réalise beaucoup plus dans le mouvement que par rapport à quelque point fixe. Il n'en est pas moins vrai que cette transformation est conséquente du cadre ; elle n'existe que relativement à lui. Si donc tout concourt à nous le faire oublier « en tant que tel », tout, dans le même temps, concourt à nous en faire ressentir les effets. Au lieu d'être un déterminant *explicite* comme dans certains plans fixes qui relèvent de la peinture, il est *implicite* mais non moins déterminant et si la conscience perceptive tend à ne considérer que le réel visé, la perception de l'image n'en détermine pas moins la façon dont ce réel nous affecte et, donc, l'émotion qui en résulte.

Enfin on conviendra que l'art de « représentation » eisensteinien — *Alexandre Nevsky, Ivan-le-Terrible* — s'il n'est pas tout à fait un aboutissement sans issue, ne saurait être qu'exceptionnel. C'est, en un art savant, le chant du cygne des conceptions picturales du cinéma primitif. A la limite, cette suite de gestes, d'attitudes, de mouvements stylisés, cet enchevêtrement de lignes, d'angles ouverts ou fermés, de volumes écrasants ou écrasés constitue comme un gigantesque ballet.

L'ennui profond que dispensent ces œuvres malgré la suffocante beauté des images, tient à ce qu'elles ne sont ni peinture ni chorégraphie quoique participant de l'une et de l'autre à la fois. *C'est comme d'un mouvement qui n'avance pas, comme d'un ballet figé.* Et quand parfois le mouvement se déchaîne c'est alors une véritable chorégraphie qui se développe sur un thème donné. Bien plus qu'une bataille, la bataille des glaces de *Nevsky* est un ballet mené par le jeu alterné des chevaliers blancs et des cavaliers noirs, par le jeu des lignes qui se font et se défont au gré de leurs mouvements réglés au métronome. Gigantesque ballet encore, le banquet final *d'Ivan* avec le jeu alterné des ombres et des lumières, des couleurs qui se bousculent, s'affirment ou se contredisent au gré des pantomimes et mascarades.

Il s'ensuit que l'aboutissement de cette méthode suppose l'éclatement du mouvement au travers des formes et non la paralysie d'un mouvement retenu prisonnier de leur architecture. Or, l'éclatement de ce mouvement n'est autre que la danse, le ballet à l'état pur. Il n'est donc point paradoxal, bien qu'il le semble, de dire que le seul aboutissement possible du concept eisensteinien (hormis l'irréel et la légende) est dans les films de danse, je veux dire dans cette chorégraphie totale du geste, des mouvements et des formes, dans cette « représentation symbolique » que sont par exemple certains films de Gene Kelly, Stanley Donen ou Minnelli. Beaucoup plus de déchaînement, de verve satirique, d'abandon, et beaucoup moins de sérieux, et nous avons *West Side Story, Tous en scène* et *Chantons sous la pluie*.

Quoi qu'il en soit, les plans fixes et les plans mobiles, les compositions plastiques ou dynamiques, l'effet-montage ou le symbolisme ne sont et ne sauraient être autre chose que des formes de langage, des moyens

d'expression ayant chacun une signification et, donc, une utilisation précise et non des procédés spécifiques de construction sur lesquels ou à partir desquels on pourrait fonder une esthétique. Tout au plus pourrait-on y voir, à la limite, des moyens propres à définir une stylistique préférentielle. Il en est de même de la « profondeur de champ » dont il convient maintenant d'examiner les « possibles ».

53 *La profondeur de champ*

La profondeur de champ est en quelque sorte le corollaire de la prise de vues mobile. Au lieu que ce soit la caméra qui se déplace par rapport aux acteurs, découpant au fur et à mesure des plans de différentes grosseurs, c'est, à l'intérieur d'un champ saisi en plan fixe, le déplacement des acteurs par rapport à la caméra.

Nous avons vu que l'utilisation descriptive de la profondeur remonte aux premiers âges du cinéma. Toutefois, ce qui est ici une forme esthétique et qui fut l'une des innovations magistrales de *Citizen Kane*, c'est le fait d'utiliser cette profondeur en vue d'en tirer une signification dramatique précise. Il ne s'agit plus seulement de présenter des individus n'ayant d'autres liens que d'être simultanément présents, mais de nous faire voir dans le même temps plusieurs individus *réagissant différemment à partir d'une même cause*, cette cause ayant été saisie au cours des plans précédents ou pouvant l'être d'une façon également simultanée. On détermine ainsi une unité dramatique à la faveur de l'espace utilisé et l'on souligne le comportement des individus en profitant de leur situation respective. Il s'agit donc d'une véritable *spatialisation psychologique du drame*, c'est-à-dire de l'emploi d'un procédé connu à des fins tout à fait nouvelles.

On sait que la mise au point sur champ total (du très gros plan à l'infini) supposait l'emploi (et donc l'existence) d'objectifs à très court foyer. C'est en effet à l'occasion du tournage de *Citizen Kane* que l'opérateur Gregg Toland utilisa pour la première fois les grands angulaires qui venaient de faire leur apparition. Or, cette mise au point photographique, qui permet de reproduire avec autant de netteté les choses situées à cinquante centimètres de l'objectif que le fond du décor, donne une représentation « stylisée » puisque, dans la réalité — bien que l'accommodation soit quasi instantanée —, nous ne pouvons pas saisir selon une même mise au point les objets situés devant nous et les arrière-plans. Le « rendu » de l'image filmique est donc celui d'une image « intellectuelle » assez éloignée de notre perception normale. Là encore la différence éclate entre le réel immédiat et l'image, plus que jamais *médiatisée* (d'autant que l'élargissement angulaire de ces optiques accuse sensiblement la fuite des perspectives). On voit donc que la mise au point sur champ total, par cela même qu'elle accuse l'homogénéité du contenu spatial, souligne la liaison des éléments qui le composent et leur donne, de ce fait, caractère et puissance d'unité.

Toutefois, dans la mesure où l'on ne cadre pas simultanément de

très gros plans et des lointains, cette mise au point peut être obtenue avec n'importe quel objectif : il suffit de diaphragmer au maximum. N'importe quel photographe amateur utilisant la boîte Kodak la plus élémentaire sait que sa photo est au point « de 3 m. à l'infini ». C'est ainsi que les effets de profondeur furent obtenus autrefois. William Wyler (*l'Insoumise — La Vipère*) et Jean Renoir (*La Règle du Jeu*) qui jouèrent sur la simultanéité latérale ou sur la profondeur *à partir du plan moyen* plutôt que sur la simultanéité des gros plans et des arrière-plans ne procédèrent pas autrement.

On pourrait donc se demander pourquoi, à de très rares exceptions près (Stroheim, notamment), cette « profondeur » fut délaissée entre les années 25 et 40 au profit d'un morcelage intensif. Question de mode, disent les uns, influence du cinéma soviétique affirment les autres. Sans que l'on puisse leur donner tout à fait tort, la raison cependant est tout autre et ne tient pas non plus à l'utilisation presque exclusive des objectifs à grande ouverture. Plus exactement cette utilisation fut, elle aussi, conséquente d'autre chose.

Il suffit, avons-nous dit, de diaphragmer davantage. Mais, pour le pouvoir faire et obtenir une qualité photographique égale, il faut éclairer davantage. Rien de plus facile avant 1925 : l'utilisation de la pellicule orthochromatique permettant d'éclairer avec des arcs dont la capacité d'éclairement était considérable, il suffisait de les augmenter en nombre ou d'en avoir de plus puissants. Mais, à partir de 1925, la généralisation de la panchromatique vint tout bouleverser. Sensible au rouge et à toute la lumière visible (comme son nom l'indique), mais de façon cependant inégale, la panchro ne permettait plus l'éclairage aux arcs dont le spectre, tendant vers le violet, coïncidait justement avec son point de sensibilité le plus faible. On eut donc recours à l'incandescence. Mais ces lampes étaient alors insuffisamment puissantes et, d'autre part, les premières émulsions panchromatiques étaient loin d'avoir la sensibilité des émulsions actuelles. En conséquence, pour avoir un éclairement suffisant, au lieu de pouvoir diaphragmer, il fallait « ouvrir » davantage. D'où l'utilisation des objectifs à grande ouverture (et, par là, à peu de profondeur), d'où le « resserrement » des champs et d'où, par force, une fragmentation plus grande. Que cela soit devenu une manière de faire normalisée par la routine, une mode plutôt qu'un mode, cela est vrai, sans aucun doute, mais cette « cause » ne fut jamais qu'une conséquence. Un minimum de connaissances techniques aurait épargné à nos théoriciens de chercher midi à quatorze heures.

Parmi ceux-ci, rendons du moins à Bazin cette justice qu'il fut le premier à comprendre la valeur du « champ total ». Si je me suis opposé à lui en bien des circonstances, ce ne fut guère pour contester un moyen d'expression dont le bien-fondé est indiscutable ; mais j'ai contesté — et conteste toujours — certaines conséquences spécieuses qu'il prétendait en tirer ainsi qu'une généralisation systématique, reconnaissant toutefois que ce dogmatisme étroit fut le fait de ses disciples bien davantage que le sien propre.

On ne saurait mieux faire, en ce chapitre, que de reprendre les

termes du procès. Nous lui laisserons donc la parole quant aux explications relatives à cette esthétique qu'il a définie mieux que personne, nous contentant seulement de reprendre ses arguments là où nous les contestons. Et l'on commencera par l'examen d'une scène que nous avons déjà analysée à propos de la signification de l'objet, la reprenant ici en raison de la valeur expressive du champ (7).

« Etudions par contraste une séquence typique de Welles : celle de l'empoisonnement manqué de Susan dans *Citizen Kane*. L'écran s'ouvre sur la chambre de Susan vue de derrière la table de nuit. En premier plan, collé contre la caméra, un verre énorme, tenant presque le quart de l'image avec une petite cuillère et un tube de médicaments débouché. Le verre nous cache presque entièrement le lit de Susan plongé dans une zone d'ombre, d'où s'échappent seulement quelques râles indistincts, comme d'un dormeur drogué. La chambre est vide ; tout au fond de ce désert privé : la porte, rendue plus lointaine encore par la fausse perspective de l'objectif et, *derrière* cette porte, des coups. Sans avoir vu autre chose qu'un verre et entendu deux bruits, sur deux plans sonores différents, nous avons compris d'un coup la situation : Susan s'est enfermée dans sa chambre pour s'empoisonner, Kane essaye de rentrer. La structure dramatique de la scène est essentiellement fondée sur la distinction des deux plans sonores : le râle, proche, de Susan, les coups de son mari derrière la porte. Une tension s'établit entre ces deux pôles maintenus à distance par la profondeur du champ. Maintenant les coups se sont faits plus lourds : Kane essaie d'enfoncer la porte à coups d'épaule, il y parvient. Nous le voyons apparaître minuscule, dans l'encadrement de la porte et se précipiter vers nous. L'étincelle a éclaté entre les deux pôles dramatiques de l'image. La scène est finie.

« Pour bien comprendre l'originalité de cette mise en scène qui peut paraître naturelle tant elle atteint aisément son but, il faut essayer de se représenter ce que n'aurait pas manqué de faire, à quelques détails près, tout autre que Welles.

« La scène se serait décomposée au moins en cinq ou six plans. Par exemple : gros plan du verre et des cachets, plan de Susan râlant en sueur sur son lit (à ce moment son « *off* » des coups contre la porte), plan de Kane frappant contre la porte, création d'un « suspense » par un bref montage parallèle, c'est-à-dire une série de plans à l'intérieur puis à l'extérieur de la chambre, jusqu'au plan de la porte cédant sous la poussée de Kane, à ce moment reprise de Kane de dos se précipitant vers le lit et peut-être, pour finir, gros plan de Kane penché sur Susan.

« On voit clairement que la séquence classique constituée par une série de plans analysant l'action selon la conscience que le metteur en scène veut nous en faire prendre se résout ici en un seul et unique plan. Aussi bien, à la limite, le découpage en profondeur de champ de Welles tend-il à la disparition de la notion de plan dans une unité de découpage qu'on pourrait appeler le plan-séquence ».

(7) Les citations de Bazin concernant ce chapitre sont extraites de son ouvrage sur *Orson Welles* et de son étude sur William Wyler reproduite dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1).

Emporté par son enthousiasme Bazin spécule arbitrairement sur la disparition de la notion de plan à l'avantage du plan-séquence alors que ce sont là deux modes dont le sens est totalement différent. D'abord, selon son habitude, il minimise à dessein ce qu'il veut démontrer comme non valable. Un découpage classique eût été plus discret. Quoi qu'il en soit le découpage classique, en nous mettant alternativement en présence de Susan ou de Kane, nous eût fait participer successivement (et presque simultanément) aux angoisses de l'un, aux affres de l'autre. Nous eussions été *avec* l'un et *avec* l'autre. Ici, au contraire, tout en les voyant l'un et l'autre à la fois nous ne sommes plus ni avec l'un ni avec l'autre. Nous sommes hors du coup, *intéressés* sans doute par le drame mais d'une façon tout intellectuelle : la signification portée par le verre et par sa relation avec l'ensemble crée une tension dramatique qui sollicite notre adhésion et nous entraîne, mais elle nous entraîne comme un *témoin* et non plus comme le « double » de Susan ou de Kane. Nous sommes introduits dans l'événement tragique sans partager sentimentalement la responsabilité des personnages. Notre regard y gagne une certaine objectivité, un certain détachement. C'est bien cette situation que Welles ici attend de nous : il réclame notre attention et non notre passion. Le mode d'expression donc est excellent, mais chaque fois qu'il aura besoin de notre *passion* il agira autrement. La « profondeur de champ » n'est pas une panacée ; c'est un moyen ajouté aux autres mais qui ne saurait en remplacer aucun. Bazin d'ailleurs le reconnaît implicitement lorsqu'il dit :

« A l'opposé de cette mise en scène « réaliste », procédant par « plans-séquence », saisis par la caméra comme des blocs de réalité, Welles utilise par contre fréquemment un montage abstrait métaphorique ou symbolique pour résumer de longues périodes de l'action (l'évolution des rapports de Kane avec sa première femme, la carrière de cantatrice de Susan). Mais ce procédé très ancien et dont le cinéma muet abusa, retrouve ici un sens nouveau précisément par contraste avec le réalisme extrême des scènes où les événements sont intégralement respectés. Au lieu d'un découpage bâtard, où l'événement concret est à moitié dissous dans l'abstraction des changements de plan, nous avons deux modalités essentiellement différentes du récit. On le saisit très bien quand, après la série de surimpressions résumant trois ans du supplice de Susan et se terminant sur la lampe qui s'éteint, l'écran nous jette brutalement dans le drame de l'empoisonnement de Susan. Jean-Paul Sartre a très bien remarqué, dans un article de *l'Ecran Français*, qu'il s'agissait ici de l'équivalent de la forme fréquentative anglaise : « Trois ans durant il l'obligea à chanter sur toutes les scènes d'Amérique. L'angoisse de Susan grandissait, chaque spectacle lui était un supplice, un jour elle n'y tint plus... » Empoisonnement de Susan ! »

Voilà qui est de première importance. Le cinéma a déjà — nous le verrons plus loin — la double forme romanesque : directe et indirecte. Il lui restait de pouvoir jouer alternativement sur la *passion* et *l'attention* du spectateur ; de lui accorder une attention anticipatrice relative à l'acte « en train de se faire », un certain détachement aussi devant cet

acte, sans cesser pour autant de lui faire partager les sentiments des héros, sans cesser de le mettre — quand il faut — dans cet état d'extase qui le prive justement du contrôle objectif que l'« anticipation » permet. La caméra mobile, la profondeur de champ, font de lui le spectateur attentif se déplaçant *parmi* les personnages du drame ou avec eux, les observant dans un présent « en action », tandis que le montage et ses effets multiples font qu'il voit ou ressent *avec* les héros ou à leur place dans un présent « agi ». Le sentiment *d'actualisation* ne supprime ni ne remplace la *présentification*, il s'y ajoute : on passe alternativement de l'un à l'autre comme du champ au contrechamp. Ou si l'un peut remplacer l'autre, ce n'est qu'à l'occasion d'un drame particulier ou d'une façon particulière de le traduire qui, toujours, doit être justifiée. Et nous sommes parfaitement d'accord avec Bazin lorsqu'il précise :

« Contrairement à ce qu'on pourrait croire de prime abord, le « découpage » en profondeur est plus chargé de sens que le découpage analytique. Il n'est pas moins abstrait que l'autre, mais le supplément d'abstraction qu'il intègre au récit lui vient précisément d'un surcroit de réalisme. Réalisme en quelque sorte ontologique, qui restitue à l'objet et au décor leur densité d'être, leur poids de présence, réalisme dramatique qui se refuse à séparer l'acteur du décor, le premier plan des fonds, réalisme psychologique qui replace le spectateur dans les vrais conditions de la perception, laquelle n'est jamais tout à fait déterminée à priori ».

Encore faudrait-il s'entendre. Ces « vraies conditions de la perception » le sont ici de la perception *des actes d'autrui*, c'est-à-dire de faits dans lesquels je ne suis jamais engagé. Ce ne le sont point d'un acte qui *pourrait* être le mien, d'un comportement auquel je pourrais m'identifier. Ce sont — nous venons de le dire d'une autre manière — les conditions de la perception *observante*, non celles de la perception *agissante* ou *participante*. Mais voyons la suite :

« Sous le couvert du réalisme congénital de l'image cinématographique, c'est tout un système d'abstraction que l'on faisait frauduleusement passer. On avait l'air de se borner à découper les événements selon une sorte d'anatomie naturelle de l'action : en réalité, on subordonnait intégralement la réalité au « sens » de l'action, on la transformait à notre insu en une série de « signes » abstraits. Le gros plan du bouton de porte n'y est plus un bouton de porte à l'émail fendillé, au cuivre terni, dont on imagine le contact froid, il est l'équivalent de la phrase : « *Il se demandait avec angoisse si le loquet de la porte allait jouer* ». Je ne dis pas qu'une telle convention implicite ne soit pas esthétiquement justifiée, mais j'affirme deux choses :

1°) Qu'elle ne laisse aucune liberté au spectateur par rapport à l'événement.

2°) Qu'elle pose implicitement que telle réalité à tel moment a un sens et un seul par rapport à un événement donné ».

C'est évident. Mais il convient, il est même indispensable qu'il en soit ainsi dans certains cas. Très exactement lorsque l'auteur veut me faire participer à sa vision du monde ou à sa façon personnelle de voir

les choses. Ce faisant, il ne me dit point : « Cette réalité n'a qu'un sens, celui que je vous montre », mais : « parmi les différents aspects des choses que je vous montre, voilà celui qui, pour moi, a un sens, ou auquel je donne le sens que voici ». Dans ce genre de films ce qui m'intéresse, moi spectateur, ce n'est pas le monde que l'auteur me donne à voir mais la façon dont il le voit. Son témoignage n'est pas un témoignage ; c'est une interprétation, une confession ou un aveu. Le problème est tout autre. Nous revenons à l'exemple du Monsieur qui regarde la lampe située sur son bureau et ne peut regarder qu'elle parce que l'auteur a choisi de faire en sorte que ce soit cet objet — et nul autre — qu'il regarde en cet instant. Pour reprendre Bazin, cette forme « subjectivise l'événement à l'extrême puisque chaque parcelle est due au parti pris du metteur en scène. Elle n'implique pas seulement un choix dramatique, affectif ou moral, mais encore et plus profondément une prise de position sur la réalité en tant que telle ». Toutefois, en conclure que « cette technique tend à exclure en particulier l'ambiguïté immanente à la réalité » est un non-sens car la réalité n'a par elle-même rien d'ambigu. Seuls les individus, parce qu'ils pensent et réfléchissent, peuvent l'être et le sont bien souvent. La réalité n'a d'autre caractère que d'être imprévisible et incertaine — d'où notre « anticipation perceptive » qui n'est qu'une tentative de préhension du devenir immédiat.

« Considérée quant au récit, la profondeur de champ de Wyler, dit-il, est à peu près l'équivalent cinématographique de ce que Gide et Martin du Gard affirment être l'idéal de l'écriture dans le roman : la parfaite neutralité et transparence du style qui ne doit interposer aucune coloration, aucun indice de réfringence entre l'esprit du lecteur et l'histoire ». Nous ne pouvons que partager ce point de vue que, d'ailleurs, nous avons développé précédemment.

Jusqu'à présent, Bazin plaidant pour le « plan-séquence » et moi pour tout moyen d'expression quel qu'il soit pourvu seulement qu'il soit justifié — donc nécessaire —, rien ne nous sépare qui ne soit la distance d'un parti pris esthétique. Mais il ajoute :

« L'emploi systématique, dans *Kane* et les *Ambersons*, de la profondeur de champ, n'aurait en effet qu'un médiocre intérêt si Welles n'en tirait qu'un perfectionnement du découpage classique. Mais Welles s'en sert autrement. *Elle contraint le spectateur à faire usage de sa liberté d'attention* et lui fait, du même coup, sentir l'ambivalence de la réalité ». Et Bazin précise, dans une autre étude : « Il ne s'agit pas de provoquer le spectateur, de le mettre à la roue et à l'écartèlement. Wyler veut seulement lui permettre : 1°) de tout voir, 2°) de choisir « à son gré ». C'est un acte de loyauté à l'égard du spectateur, une volonté d'honnêteté dramatique. (...) La fréquence des plans généraux et la parfaite netteté des fonds contribuent énormément à rassurer le spectateur et à lui laisser le moyen d'observer et de choisir et même, le temps de se faire une opinion, grâce à la longueur des plans ».

Or, j'affirme qu'il n'en est rien : cette prétendue liberté est une illusion. Certes, le champ large — ou « en profondeur » — laisse aux personnages du drame une plus grande liberté d'action et respecte leur

libre arbitre. Nous avons vu que le monsieur qui regarde la lampe aurait pu regarder tout autre chose. Mais cette liberté dramatique n'a rien à voir avec celle du spectateur. Or, selon Bazin, le spectateur n'étant plus « conduit » par le cinéaste retrouverait, grâce à l'esthétique du champ total, *les conditions objectives de la réalité*. Ce qui est pratiquement impossible.

En effet, dans la réalité, les événements, les actes, les choses qui meublent l'espace au sein duquel je me trouve sont constamment disponibles — c'est-à-dire offertes à mon regard comme à mon interprétation. C'est moi qui *me* les donne, qui les choisis et les organise à mon gré, faisant moi-même mon propre découpage, alors qu'au cinéma — comme dans les autres arts — ils me sont *donnés*. Le seul libre arbitre est de l'auteur qui conduit les événements à sa guise. Que ce soit par fragmentations successives ou en profondeur de champ, je suis bien obligé de voir ce qu'il me donne à voir et dans l'ordre choisi par lui. Qui plus est, si en perception visuelle l'image est analogue au réel, ce n'est jamais qu'au niveau du plan. Dès qu'il y a suite de plans, il y a élaboration d'une réalité *seconde*. Cette réalité, alors *médiatisée*, n'est plus disponible. De toutes façons je ne puis plus me trouver devant elle dans des conditions perceptives semblables à celles où je suis face au réel *immédiat*. Le vouloir c'est prétendre retrouver l'arbre réel derrière l'arbre peint.

Par ailleurs, toute œuvre d'art est création et interprétation. Elle exige, de la part du spectateur, une certaine soumission sans laquelle elle n'aurait aucune raison d'être. Ma seule liberté est dans mon refus. Si j'accepte cette œuvre je me soumet à un *donné* qui n'est point conséquent de mon choix. Je ne puis donc, là encore, retrouver les conditions objectives de la réalité puisque je reçois un donné qui a été choisi *pour* moi et non *par* moi.

Il s'agit, objectera-t-on, d'une certaine disposition du spectateur, libre de choisir « à son gré » dans le cadre de l'image. Mais cette erreur n'est pas moins grossière que la précédente.

Prenons le cas de deux actions simultanées. Dire que je suis *libre* d'aller de l'une à l'autre est absurde : Pour que je sache en effet qu'elles sont simultanées, il faut que je les perçoive simultanément, faute de quoi cette simultanéité n'a plus de raison d'être ou, en tout cas, m'échappe. Or, si elle existe, c'est sans doute qu'il en résulte quelque signification que je dois enregistrer si je veux comprendre. D'autre part, si je choisis de voir tantôt l'une, tantôt l'autre de ces actions, alors je rétablis la fragmentation que l'on reproche au montage. Bien sûr, et c'est là sans doute ce que Bazin veut dire, cette fragmentation sera *mon* fait, nul ne me l'aura imposée ; je me trouverai donc devant le film « comme en perception réelle ». Cette naïveté prêterait à sourire si elle ne se posait avec autant de sérieux. Hormis cette petite satisfaction d'amour-propre, serai-je plus avancé ? J'aurai simplement perdu une partie du spectacle (ou du récit) et mon choix — si tant est qu'il puisse exister — ne sera jamais qu'un choix dans un donné global qui, comme son nom l'indique, m'est *donné*. Enfin, si je dois faire « mon » film dans le film d'un autre,

alors je n'ai pas besoin de ce film. Il me suffit de l'imaginer ; auquel cas j'aurai toujours la faculté d'imaginer ce qui me plaira. La seule façon pour un spectateur d'être « libre », c'est de se faire auteur — ne serait-ce que pour lui. Cette façon d'accepter l'œuvre tout en refusant de se laisser guider par elle, de s'y soumettre, est une des plus singulières prétentions de certains théoriciens de l'art moderne. Tout ce que l'on peut dire ici c'est qu'elle porte à faux ; elle détruit le pacte nécessaire entre l'auteur et le public.

En fait, dans le « champ total », je dois *tout* voir, portant cependant mon attention, à tout instant, sur ce qui est *le plus important*. Mais cela, *c'est l'action elle-même qui me le dira*, car c'est elle qui dirige mon regard. Si donc elle me guide, je ne suis plus libre de mon choix. Le spectateur en effet, est *toujours* attiré dans une image par l'endroit qui atteint plastiquement ou dramatiquement le maximum de signification.

Parmi les nombreux exemples cités par Bazin, retenons tout d'abord celui du drug-store des *Meilleures années de notre vie* : Au premier plan une cliente s'adresse à un vendeur et fait quelques achats tandis qu'au fond du décor, perdue dans la foule, on distingue à peine l'une des héroïnes du drame. Notre attention, bien sûr, est retenue par ce qui se passe au premier plan. Cette jeune fille donc, nous *pourrions* ne point la voir. Mais, 1°) les personnages du premier plan ne sont que de circonstance alors que, tout au long du film, nous avons suivi l'héroïne en question et nous l'avons vue, au cours des dernières images, se diriger vers le drug-store. 2°) Dès qu'elle est arrivée au fond du décor, *elle parle* ; elle s'adresse justement au vendeur du premier plan. Notre attention étant attirée sur elle par ce simple fait, il faudrait avoir l'esprit bouché à l'émeri pour ne savoir point la reconnaître. Dès lors, c'est elle que nous suivons et non plus les deux comparses du premier plan. Où est le choix ?...

Même chose pour la fameuse « scène de la cuisine » des *Ambersons*. La crise de nerfs de Tante Fanny et le repas de George qui s'empiffre de gâteaux et victuailles diverses, figurent deux pôles d'attraction qui sollicitent également notre regard. La tension dramatique est du rapport de leurs actes. Mais, tout au long de leur simultanéité, il y a des moments où notre attention se fixe plus intensément sur l'un ou sur l'autre d'entre eux. Si l'on étudie le film au « *Mauritone* » (8), on se rend parfaitement compte que ces points d'attention coïncident toujours avec l'attitude dominante : On vise celui des personnages qui parle ou qui agit avec le plus d'intensité — disons celui qui est le plus signifiant dans l'instant présent. Ce que Bazin prend pour une « liberté d'attention » n'est que l'incertitude du regard, elle-même conséquente de l'incertitude des comportements (tenue pour une « ambiguïté du réel »). Nous ne pouvons jamais prévoir en quel point l'action va solliciter notre attention ce qui, bien entendu, nous oblige à être plus attentif, à épier les comportements des deux personnages afin de saisir plus intensément

(8) Machine servant au montage des films et munie d'un petit écran. On peut à tout moment arrêter le film, revenir en arrière, repartir, etc... selon un défilement dont la vitesse peut être modifiée à volonté.

tantôt l'un, tantôt l'autre ; mais cela, en raison même de leurs actes et point du tout de notre libre arbitre.

On en dirait autant de la séquence du mariage des *Meilleures années de notre vie* ou de celle du bar, dans le même film : Dana Andrews, alors au premier plan avec Frédéric March et ses amis, s'éloigne et va téléphoner dans la cabine située tout au fond du décor. L'action qui se poursuit au premier plan (le pianiste) est d'un intérêt secondaire. Le vrai drame se déroule à l'arrière plan ; particulièrement entre cette cabine et les regards inquiets que, depuis le premier plan, Frédéric March jette de temps en temps en direction de Dana Andrews. Or, dit Bazin :

« L'idée de la cabine au fond de la salle et l'obligation faite au spectateur d'imaginer ce qui s'y passe, c'est-à-dire de participer à l'inquiétude de Frédéric March était déjà en soi une excellente trouvaille de mise en scène, mais Wyler a bien senti qu'à elle seule elle détruisait l'équilibre spatial et temporel du plan. Il fallait à la fois la contrebalancer et la renforcer. D'où l'idée d'une action de diversion *au premier plan*, secondaire en elle-même, mais dont la mise en valeur plastique serait en raison inverse de l'importance dramatique. Action secondaire, mais non pas insignifiante et que le spectateur ne peut négliger parce qu'il s'intéresse aussi au sort du marin infirme et qu'il ne voit pas tous les jours quelqu'un jouer du piano avec des crochets. Contraint d'attendre, sans bien voir, que le héros ait fini de téléphoner, le spectateur est au surplus obligé de diviser son attention entre les crochets et le taxiphone. Ainsi Wyler a fait coup double : la diversion du piano lui permet d'abord de faire durer le temps nécessaire un plan qui eût été interminable et forcément monotone, mais c'est surtout l'introduction de ce pôle d'attraction parasite qui organise dramatiquement l'image et littéralement la construit. A l'action réelle, se superpose l'action propre de la mise en scène qui consiste à diviser contre son gré l'attention du spectateur, à la diriger là où il faut, le temps qu'il faut, et à la faire ainsi participer pour son propre compte au drame voulu par le metteur en scène ».

On a bien lu : « ...à diviser contre son gré l'attention du spectateur, à la diriger là où il faut, le temps qu'il faut »... Où donc Bazin trouve-t-il alors cette prétendue liberté ?

Contre son apologie un peu trop exclusive de la profondeur de champ, c'est à lui-même encore que nous aurons recours : « L'expérience, dit-il, prouve déjà suffisamment qu'il faut se garder d'identifier le cinéma avec telle ou telle esthétique donnée et, plus encore, avec je ne sais quelle manière, quelle forme substantialisée dont le metteur en scène devrait obligatoirement se servir, au moins comme de poivre ou de girofle. La « pureté » cinématographique ou mieux à mon sens, le « coefficient » cinématographique d'un film doit être calculé sur ce qui ne serait pas dit de la même façon en peinture, au théâtre ou dans un roman ». On ne saurait mieux dire...

L'expression « ramassée » donnée en un seul plan fixe n'est d'ailleurs pas le fait exclusif du plan-séquence. L'emploi des miroirs, réfléchissant les fonds ou les côtés d'un champ étroitement cadré, est entré dans le

langage courant depuis l'utilisation remarquable qu'en ont fait Henry Hathaway (*Peter Ibbetson*) et John Ford (*Toute la ville en parle*).

Dans une scène de ce dernier film, qui joue sur la fâcheuse ressemblance entre un gangster (Mannion) et un timide bourgeois (Mr. Jones), celui-ci, qui vient de prendre place au fond d'un restaurant, est cadré en plan américain : il occupe la gauche de l'image tandis qu'à droite on découvre, dans un miroir, l'ensemble du restaurant. En attendant sa fiancée, il lit le journal et voit en première page la photo du gangster dont la tête est mise à prix. Intrigué, il ôte ses lunettes et se regarde dans le miroir : la ressemblance est frappante. Cependant on aperçoit (dans le miroir) un client voisin dont on fait l'addition et qui vient de lire, lui aussi, le journal. Tandis que Jones essuie ses lorgnons, les réajuste, et poursuit sa lecture en haussant les épaules, le client le regarde avec effroi, se lève précipitamment et disparaît hors champ. (Il va téléphoner à la police...)

On voit tout de suite la différence : Bien qu'on aperçoive le restaurant dans toute son étendue, celle-ci est réfléchie sur une surface plane constituant le fond d'un décor *étroitement cadré*. Tandis que le champ total souligne les relations entre plusieurs points d'un espace directement saisi, ici, au contraire tout est resserré, étranglé. L'espace est aboli alors même qu'on en produit le reflet. La profondeur n'est pas *donnée* ; elle est seulement *représentée*.

Sans parler bien entendu du rôle symbolique que les miroirs peuvent jouer dans certains films (personnalité seconde, dédoublement du « Moi », etc...), les effets de réflexion n'ont leur justification que lorsqu'ils permettent — comme ici — de *découvrir* une action annexe ou un événement imprévu qui rejaillit soudain sur l'action principale. A moins qu'ils ne permettent de ramasser en un plan unique l'objet et le sujet, l'observateur et l'observé, accusant de la sorte l'instantanéité du regard. Ainsi dans *Je n'ai pas tué Lincoln* (de John Ford), lorsqu'après le jugement Madame Mudd apprend que son mari est condamné à la réclusion perpétuelle. Devant la porte de la prison un garde vient afficher la liste des condamnés : On voit, à gauche, en plan rapproché, le tableau d'affichage dont le garde (cadré à mi-corps, de trois quarts dos, sur la droite) a ouvert le panneau. Avec des punaises il fixe la feuille sur laquelle on distingue lisiblement les noms et referme le vitrage. Dans celui-ci apparaît alors le reflet du visage de Madame Mudd qui se crispe et se retient de pleurer. Seul un tel plan, montrant à la fois le regardé et le regardant, pouvait donner à ce fait la puissance dramatique qu'il acquiert instantanément et indiquer la présence de M^me^ Mudd sans la montrer directement. Le champ-contrechamp eût *étalé* cet instant dans la durée (si courte fût-elle) et nécessité un déplacement dans l'espace qui eût détruit du même coup la tension dramatique conséquente ici d'un unique point de vue.

En dehors des qualités que nous avons reconnues au champ total et aux prises de vues mobiles, et par le fait que les signes n'y sont plus mis entre guillemets, la véritable liberté du spectateur est en cela qu'il peut découvrir la signification des choses ou voir celles-ci uniquement comme

choses. L'auteur fait confiance à sa perspicacité : il est libre de penser *sur* ou *à partir* de ce qu'il voit mais non de choisir *dans* ce qu'on lui donne à voir.

Or, il s'est trouvé des critiques pour remettre en question tout le cinéma à partir de ces seuls procédés : « On sait, dit l'un d'eux, qu'en dehors de l'esthétique même l'accumulation n'est guère possible aujourd'hui au cinéma ; heureux si l'on peut indiquer au fond d'un plan d'ensemble des choses qui pouvaient être isolées au temps de Stroheim ».

Outre que ce critique semble regretter ce fait tout en l'affirmant nécessaire, j'aimerais qu'il nous explique pourquoi ces choses qui *pouvaient* être isolées du temps de Stroheim ne le peuvent plus aujourd'hui (sous peine de tomber dans l'esthétisme)... Parce que, sans doute, ce serait contrevenir à la règle du champ total ? Mais qui donc a jamais érigé celle-ci en principe absolu ? Oui ou non, un film doit-il être construit d'après des formules abstraites ou doit-il imposer ses règles et ses lois, utiliser les moyens nécessaires à l'expression d'un contenu déterminé ? Pour quelles raisons *devrait-on* indiquer un détail *au fond d'un plan d'ensemble* quand un premier plan, peut-être, serait nécessaire ? N'est-ce pas tomber justement dans l'esthétisme que de se soumettre *coûte que coûte* à une formule quelconque lorsqu'elle ne s'impose pas, sous prétexte qu'elle est à la mode et que l'on ne *peut pas* (?) faire autrement que de l'employer ?...

Si les procédés s'échelonnent dans le temps (au fur et à mesure de leur découverte due le plus souvent à des perfectionnements techniques), et si leur apparition vient enrichir une syntaxe chaque jour un peu plus complexe, ce ne sont que des moyens dont tout réalisateur peut et doit pouvoir disposer librement. Leur valeur dépend uniquement du rôle qu'on leur fait jouer et seul vieillit l'usage incorrect ou inconsidéré que l'on en fait.

Un procédé ne saurait être tenu pour supérieur à un autre que dans la mesure où une expression quelconque acquiert grâce à lui une puissance ou une signification qu'elle n'aurait pas eue si elle avait été produite d'une autre façon. Et si l'emploi injustifié ou gratuit d'un procédé quelconque est toujours nuisible, l'éviter quand il serait logique n'est pas moins néfaste. Il est donc absurde d'employer systématiquement l'un d'entre eux (à moins de cas exceptionnels) ou d'utiliser un procédé plus complexe quand un autre, plus simple, donnerait un résultat de même ordre. *A valeur égale, le meilleur est toujours au plus simple et au plus court.*

Ce qui est certain, c'est que les procédés nouveaux — profondeur de champ ou prise de vues mobile — n'ont pour objet que de structurer l'espace en vue d'une signification déterminée. Par là, ils rejoignent et prolongent tous les procédés antérieurs, et notamment l'expressionnisme auquel pourtant ils s'opposent sur bien des points.

En effet, structurer l'espace fut et demeure l'objet principal du film au niveau du plan (ou du plan-séquence), c'est-à-dire au niveau des « cellules ». Mais, autant cet espace fut autrefois « construit » en ayant recours à des procédés extra filmiques tels que la peinture ou l'architecture (la signification requise étant conséquente d'une composition décorative « figée » quoique contenant du mouvement), autant les valeurs nouvelles intègrent la mobilité et la durée.

Au lieu d'être architectoniques ou plastiques, les structures spatiales sont aujourd'hui dynamiques et psychologiques. L'organisation de l'espace se réfère moins à l'agencement des lignes et des volumes qu'à la disposition relative des personnages et des objets, à la mobilité de ces personnages ou de la caméra. De telle sorte qu'à la composition d'un espace indifférent à la durée qu'il contient succède aujourd'hui la structuration d'un véritable « espace-temps ».

On a parlé d'expressionnisme à propos de *Citizen Kane* et des films d'Orson Welles. Et c'est bien vrai. Mais si les valeurs plastiques y jouent un rôle considérable, elles contribuent à la mobilité du film au lieu de s'y opposer. En outre, ces valeurs ne sont que *parmi* d'autres qui sont également signifiantes ou le sont davantage. Il s'agit en fait d'une sorte d'expressionnisme *psychologique* dont les éléments sont les personnages, le décor et les objets, considérés surtout selon la *mobilité temporelle* de leurs rapports. L'espace et le temps n'ont plus une simple relation de contenu à contenant, ils constituent un tout homogène dont les parties, indissociables, se déterminent mutuellement.

Certes, les chefs-d'œuvre du cinéma muet et ceux d'avant 1940 avaient accompli cette unité spatio-temporelle, mais, à moins qu'elle ne soit nulle ou de courte durée (ce qui était le cas le plus fréquent), l'évolution psychologique y était presque toujours traduite par une série de phases successives, de « coupes » dans le temps, elles-mêmes relativement stationnaires. Le temps y était « chronologie » et non « durée vécue ». Or, c'est cette durée « en train de se faire » que tente de cerner le cinéma contemporain — durée qui ne fut guère saisie avant *l'Insoumise*, de Wyler, et avant les films de Welles, que par *Les Rapaces*, de Stroheim, et *La Foule*, de King Vidor.

54 *Cinémascope et Polyvision*

Du *Cinémascope* qui fit une petite révolution en 1953 il y a peu à dire si ce n'est que le bouleversement qu'il apporta fut de courte durée. Issu lui aussi d'une invention technique qui remonte à une trentaine d'années (les brevets du professeur Chrétien s'échelonnent autour de 1920), son intérêt fut d'élargir le cadre dont les proportions, assez heureuses au temps du cinéma muet (1 × 1,55), furent ramenées à un « presque carré » (1 × 1,37) avec le parlant en raison de la piste sonore. Toutefois, bien qu'elle ouvre l'espace et libère la mise en scène de certaines obligations dues à l'exiguïté du champ, l'extrême largeur de l'écran accuse ici des proportions inesthétiques (1 × 2,55). De plus, aussi parfaite que soit l'anamorphose, la déformation optique impose des contraintes d'où il résulte souvent un manque de « piqué » photographique. Il semble donc que l'intérêt majeur du cinémascope ait été de permettre l'élargissement du cadre sans devoir agrandir le format de la

pellicule, c'est-à-dire sans devoir transformer de ce fait l'équipement des salles. Mais le film « grandeur » expérimenté en 1931 et repris par le *Todd A-O* (pellicule de 70 mm.) semble promis à un avenir plus stable (sinon immédiat en raison de la transformation nécessaire des appareils de projection et de prise de vues). Le format (1 × 2,22) est mieux proportionné et l'image, ne subissant aucune déformation, accuse sur tous les plans un piqué absolument remarquable. Nous avons déjà mentionné cet élargissement et pensons que les meilleures formules — les plus harmonieuses en tout cas — sont celles qui varient autour des proportions 1 × 1,80. Il serait d'ailleurs possible d'obtenir un élargissement analogue en réduisant de moitié (sur film 35 mm.) la hauteur de l'image, celle-ci couvrant alors deux perforations au lieu de quatre.

Ce que l'on peut dire, maintenant que ces procédés sont employés couramment, c'est qu'ils ne changent en rien les conditions « dialectiques » du film si toutefois ils lui apportent un certain nombre de possibilités qui sont loin d'être négligeables. L'intérêt du scope serait secondaire s'il ne s'agissait que d'élargir l'horizon à des fins purement spectaculaires. Sans mépriser celles-ci le moins du monde, on conviendra cependant qu'en valeur esthétique cet apport serait assez mince. Ce qui compte c'est que cet élargissement permet d'organiser le champ *dans la profondeur* sans avoir recours aux objectifs spéciaux.

Avec le cadre normal un premier plan — personnage ou objet — comble l'écran (d'où son isolement). On ne peut donc jouer sur différents plans puisque les autres sont abolis ou indistincts. Les grands angulaires accordaient justement cette possibilité. Or le cadre large permet d'étager un ensemble d'actes, de personnages ou de mouvements depuis le gros plan jusqu'aux extrêmes arrière-plans ; d'où son intérêt majeur. Sans doute l'usage du scope (qui ne peut guère descendre au-dessous du F. 40) ne permet-il plus d'obtenir les effets de déformations propres aux grands angulaires mais il n'est pas interdit de penser que le film large puisse quelque jour en autoriser l'usage.

Ce que le scope rend impossible, c'est le gros plan *isolé*. Nous avons vu que la chose était sans importance pour les détails et plutôt salutaire quant au reste. D'ailleurs, lorsqu'elle est nécessaire, il est toujours possible de se servir d'un fragment de décor comme d'un cache (Ophuls n'a pas manqué de le faire à plusieurs reprises).

Marcel Pagnol voyait dans le cinéma parlant la fin du cinéma et la naissance d'un art (?) qui consisterait à enregistrer du dialogue ou des pièces de théâtre. On sait ce qu'il en fut. Bazin, lui, voyait dans l'écran large un intérêt capital en ce sens « qu'après et mieux que la profondeur de champ, il vient détruire définitivement le montage comme élément majeur du discours cinématographique ». Cette qualité « définitive » ne dura que quelques mois car, dès qu'il fut manié par d'authentiques cinéastes, le scope s'avéra tout aussi propre au montage qu'à n'importe quoi. Nous avons vu que si la fragmentation est moindre de nos jours ce n'est qu'en raison d'une certaine structuration de l'espace filmique, que le scope permet, de toute évidence, mais qu'il ***n'impose pas***. A la limite, on pourrait concevoir un film en montage court ou en très gros

plans. Bazin a raison de penser que le montage (l'effet-montage) n'est pas le parangon de l'expression visuelle, mais en déduire qu'il est « relatif à l'exiguïté de l'image classique condamnant le metteur en scène au morcellement de la réalité » c'est ne voir cette image qu'à travers les objectifs sans profondeur dont nous avons fait état ou à travers le seul usage des plans rapprochés. Large ou étroit, un cadre est toujours un cadre. Quel qu'il soit il obligera toujours à quelque fragmentation comme à quelque organisation conséquente de ses limites.

Quoique les conditions techniques qui en rendent l'exploitation difficile aient paralysé l'essor de la *polyvision*, on ne saurait passer sous silence un procédé qui, un jour ou l'autre, pourra être utilisé d'une façon à peu près normale. Pour l'instant, puisqu'il s'agit de trois films projetés simultanément, il faut trois projecteurs synchrones, ce qui oblige à un équipement dont ne sont pourvues que quelques salles si l'on excepte celles (une dizaine) équipées pour le *Cinérama*. Celui-ci, strictement spectaculaire, spécule sur la curiosité des foules alors que la *Polyvision*, qui est une forme esthétique, est d'un abord plus difficile.

On a tenté — non sans de grosses difficultés — de reporter les trois images parallèles sur une seule bande en utilisant l'anamorphose. Mais ces trois images qui couvrent une surface égale à 1 × 4 dépassent largement les proportions du scope (1 × 2,55). Il faut donc, pour les y introduire, perdre une notable partie de la hauteur utilisable et la petitesse des images diminue singulièrement leur pouvoir. Mais le film « large » justement, permettrait cette réimposition. Il suffirait d'enregistrer des images un peu plus étroites que la normale (1 × 1) en utilisant des caches convenables, procédé qui permettrait de passer, au gré du metteur en scène, d'une image large (1 × 3) à deux images moyennes (1 × 1,50) ou à trois images de 1 × 1, le format carré de chacune d'elles étant compensé par leur association. Mais laissons ici ces détails techniques.

On sait que la Polyvision, inventée par Abel Gance en 1927, fut utilisée pour la première fois dans *Napoléon* (dans une version qui, d'ailleurs, ne fut projetée qu'à l'Opéra et à la salle Marivaux, puis au Studio 28 lors de la reprise en 1955, les autres salles n'étant pas équipées pour la circonstance).

Trois images étant projetées sur trois écrans placés côte à côte (sans solution de continuité, comme pour le Cinérama), il peut s'agir parfois d'un vaste panorama constitué par leur ensemble mais, de ce point de vue, le cinérama est très supérieur et le scope rend le procédé caduque. Son intérêt est tout autre. Il consiste à projeter sur ces trois écrans : ou bien la même image répétée trois fois (en quelque sorte multipliée par elle-même), ou bien trois images différentes, ou bien une image centrale flanquée, à gauche, d'une certaine image et, à droite, de la même image inversée. Nous avons dit déjà que ces trois « espaces », qui permettent de projeter simultanément des actes ou des faits rejaillissant les uns sur les autres, offrent toutes les possibilités d'un montage « harmonique » ajouté au montage « mélodique » normal et, donc, les chances d'une certaine orchestration visuelle. On entrevoit de la sorte ce que le

triple écran, hormis ses capacités de synthèse et de brassage « polyrythmique », peut apporter concernant l'expression des sentiments et l'analyse psychologique.

Dans un film normal, un homme se souvient : Retour en arrière et évocation du passé s'accomplissent dans la continuité, en alternance avec la réalité présente. Grâce à la polyvision, l'action présente peut être donnée dans l'écran du milieu, les scènes évoquées s'inscrivant en « contrepoint » sur les écrans latéraux. Les plans de détails peuvent, eux aussi, être situés sur les latérales ; à moins qu'ils ne prennent soudain la place principale, rejetant la description ou la narration sur les côtés, *le plus important se trouvant toujours au centre*. Les images, suivant tantôt leur cheminement rectiligne, tantôt passant du centre aux latérales ou des latérales au centre, on peut, de la sorte, souligner les différents motifs, les associer ou les entrelacer, jouer de l'harmonie ou du contrepoint dans une construction fuguée dont le rythme, alors complexe, peut devenir éblouissant.

Nous n'insisterons pas sur les innombrables possibilités du procédé. Il appartient au futur ; mais, seul, il permet de résoudre une quantité de problèmes dont la solution ne serait que partielle ou impossible dans les conditions normales du film. (C'est ainsi que la simultanéité dont le montage ne pouvait donner qu'une idée approchée, ne fut obtenue effectivement que grâce à la profondeur de champ). Nous n'irons pas jusqu'à dire que la polyvision est l'avenir du cinéma, ce qui serait une spéculation hasardeuse, mais nous croyons qu'elle est une des formes possibles du cinéma futur. Et d'autant plus que son utilisation peut ne pas être constante. On imagine sans peine un film dont l'action se déroulerait normalement sur un écran large avec, par instant et chaque fois qu'il le faudrait, la possibilité de jouer sur deux ou trois images à l'intérieur de ce cadre même.

Toutefois si la polyvision nous paraît promise à un avenir certain ce ne pourrait être que dans la voie tracée par Abel Gance. Pour de multiples raisons relatives à l'entendement et à la perception, on ne saurait sans danger dépasser le nombre de trois images. Il ne saurait être question non plus de développer plusieurs thèmes parallèlement, mais seulement de développer une action *unique* en profitant de la simultanéité pour inscrire des faits annexes dramatiquement et psychologiquement contigus. C'est pourquoi certains essais envisageant la polyvision dans le sens de la multiplicité plutôt que de l'unité nous paraissent voués à l'échec. L'idée de cinq ou six écrans de formes et de grandeurs variées, disposés en divers endroits d'une salle de spectacle peut aboutir à une attraction curieuse mais non à une valeur expressive quelconque, celle-ci exigeant, au premier chef, la concentration visuelle.

55 *Fascination et distanciation*

Avec Edgar Morin, nous sommes persuadés qu'« il nous faut

concevoir la participation affective comme stade génétique et comme fondement structurel du cinéma », mais nous sommes loin d'en conclure comme lui à la passivité du spectateur.

Nous avons vu que cette passivité serait inéluctable si la participation était un phénomène mettant en jeu la totale inconscience du spectateur, tel, par exemple, le mimétisme. C'est pourquoi la « projection-identification » qui sert de base aux théories d'Edgard Morin et qui plaide en faveur de cette inconscience (sans admettre toutefois le pur mimétisme) est assez éloignée de ce que nous entendons par « association projective ».

Selon nous — répétons-le — le spectateur devant l'écran « réalise » dans l'imaginaire les situations qu'il désire connaître ou éprouver, tout comme la petite fille qui joue à la poupée réalise les situations auxquelles elle aspire. Il y a bien une part d'inconscience dans la production de ce phénomène, mais, si le spectateur ne se rend pas exactement compte de l'acte qu'il accomplit ni des causes qui le déterminent, il a du moins conscience de sa participation : le mécanisme lui échappe mais point les conséquences. C'est un peu comme le songe ou le rêve éveillé : Une idée, soudain, me vient à l'esprit. Je ne sais ni comment ni pourquoi car elle n'est point le fait de ma volonté. Née de moi, elle traduit pourtant quelque penchant, mais la chose est inconsciente. Toutefois, si je poursuis cette idée ou même si, de quelque manière, je m'abandonne à elle, j'ai parfaitement conscience de le faire.

En fait, la « conscience passive » du spectateur est un mythe. Elle n'est supposée « passive » que parce que le sentiment de sécurité que procure le film permet au spectateur de se soustraire — en principe — aux nécessités de l'anticipation. Mais cette soustraction n'implique nullement celle des autres activités mentales. La participation suppose l'acceptation consciente des conséquences d'un acte inconscient, mais *nécessaire*, et qui, pour obscur qu'il soit, est déjà une activité de l'esprit.

« L'apparente facilité du spectacle cinématographique, dit pourtant B. Zazzo et son pouvoir exceptionnel d'émotion lui confèrent une force de suggestion qui rend superflu pour les uns, difficile pour les autres, un véritable effort de jugement. Le sentiment de réalité que les spectateurs éprouvent face à l'écran peut donner, même aux plus aisés, une impression de vérité, premier pas vers une adhésion non seulement affective, mais intellectuelle à la vision que le film leur donne du monde ». (*Le cinéma chez les adolescents*).

Bien qu'il s'agisse d'une étude sur la mentalité des enfants devant le film, on peut croire que cet état d'esprit, difficilement contestable, représente celui de la majorité des spectateurs. Mais l'adhésion affective, la relative absence de jugement que cette adhésion suppose, n'est pas synonyme de passivité. Les conditions de croyance ou de réceptivité (et même, si l'on veut, de paresse intellectuelle) ne relèvent pas nécessairement d'un état hypnotique. D'autant que cette « paresse » ne se manifeste ici qu'au niveau du jugement, c'est-à-dire de la réflexion *sur* un donné quelconque et nullement au niveau des opérations mentales

d'organisation et de structuration *de* ce donné dans son développement idéatif.

Du point de vue pédagogique, c'est-à-dire concernant la situation de l'enfant devant le film, nous ferons nôtres ces remarques assez ironiques d'un professeur de philosophie :

« Nous pourrions, dit Yvon Bourdet, plaisanter en remarquant que les professeurs traditionnels et les parents conventionnels reprochent justement au cinéma ce qu'ils s'efforcent — souvent désespérément — d'obtenir, c'est-à-dire l'attention spontanée des enfants. Si le spectacle cinématographique immobilise l'enfant, ne le place-t-il pas dans les conditions que le pédagogue recherche pour analyser un poème ou résoudre une équation ? Seulement on ne voudra voir là que ressemblance superficielle ; les attitudes extérieures seules se ressemblent : l'enfant attentif qui écoute la démonstration du répétiteur de mathématiques s'immobilise pour participer d'une intense vie spirituelle, au contraire l'immobilité du spectateur devant l'écran serait voisine du sommeil !

« On peut tout d'abord remarquer que cette « preuve » de la néfaste fascination du cinéma, on ne la cherche guère au niveau du langage cinématographique ; on n'a cure (et pour cause) d'en démonter le mécanisme. On se contente de faire état des résultats et les « résultats sont là », croit-on.

(...) « Admettons, pour commencer, la « crédulité » des adolescents et leur « réceptivité ». N'est-ce pas justement ces facteurs qui permettent la formation et l'éducation des enfants ? Se plaint-on de cette « réceptivité » lorsqu'il s'agit d'admirer le *Cid*, les découvertes de Pasteur, un temple Grec, le théorème de Pythagore ? N'a-t-on pas toujours prôné la nécessité de l'enthousiasme, de la compréhension affective, de l'appel du héros ? Les plus ardents à condamner « l'efficacité fascinante » du cinéma et sa suppression de « l'esprit critique », font-ils appel à cet esprit critique lorsqu'ils racontent la vie de la Sainte Vierge ou les victoires de Napoléon ?

(...) « D'ailleurs, si le film provoquait cette adhésion automatique que l'on a l'air de supposer, il n'y aurait pas lieu de le déplorer, il suffirait de produire de « bons » films. On le devine, le problème n'est pas si simple et même on peut s'apercevoir que l'on confond ici l'effet avec la cause. Si les films sont ce qu'ils sont — tout comme la littérature — ce n'est pas leur activité qui pervertit (...). Le cinéma ne fait qu'actualiser ce qui s'actualiserait de toute façon. Les « mauvais films » ne sont mauvais que pour ceux qui sont prédisposés par l'expérience de la vie qui leur est imposée. Zazzo l'a montré par une enquête portant sur 14 000 jeunes (garçons et filles) de quatorze à dix-huit ans, lycéens ou apprentis, interrogés à Paris (11 000) et à Amiens (3 200). Zazzo a pu conclure que « l'expérience cinématographique, la place que le cinéma occupe dans la vie des adolescents et *les attitudes qu'il suscite*, varient considérablement d'un milieu socio-culturel à l'autre ». Et cela d'une façon si étroite qu'à partir de la réaction d'un groupe on peut déduire son statut social.

(...) « De même, les phénomènes de projection et d'identification ne sont point caractéristiques du cinéma ; on peut les observer dans tous les spectacles, du théâtre à la religion en passant par le professorat ; ils relèvent surtout d'une étude sociologique et psychanalytique. Le spectacle peut certes favoriser l'hypnose ou chercher au contraire une participation lucide, comme Bertold Brecht l'a tenté pour le théâtre. (...) Non seulement le cinéma — comme les autres arts — permet la distanciation, mais il a des vertus propres éminemment excitantes pour l'esprit. Loin d'assoupir, il assouplit ». (*La prétendue passivité du spectateur*).

Malgré cela, nous ne croyons pas que la théorie du « Verfremdungseffekt » exposée par Brecht dans le *Petit Organon* soit de nature à favoriser la représentation filmique — et pas même le théâtre.

Pour Brecht, en effet, les spectateurs (de théâtre) « paraissent dispensés de toute activité et comme manœuvrés à leur insu ». Tout ce qui compte pour ces « dormeurs qu'agitent de mauvais rêves », c'est de pouvoir « échanger un monde farci de contradictions contre un monde harmonieux, un monde mal connu contre un monde rêvable ». Aussi bien, pour faire en sorte que le spectacle ne soit point « magique » mais « critique » et permettre au public d'être « lucide » plutôt qu'« envoûté », Brecht préconise : La non-identification de l'acteur à son rôle afin de le dénoncer et d'en souligner le caractère fictif. La fragmentation de la pièce en une succession de tableaux, afin d'empêcher le spectateur de « se jeter dans l'histoire comme dans un cours d'eau ». *L'annonce*, qui permet de prévenir le spectateur en lui dévoilant ce qui va se passer, etc... ; bref, autant de remèdes propres à désosser et à dévitaliser le théâtre. Car enfin, outre que la « magie » (shakespearienne, racinienne ou autre) n'a jamais paralysé le sens critique ni la « conscience active », l'œuvre dramatique a pour objet de faire naître ou d'exprimer des idées ou des sentiments à travers une action dont le développement « emporte le spectateur vers une finalité quelconque ». Sans quoi, elle n'a pas raison d'être. Le spectateur semble « manœuvré » en effet, puisqu'il est « conduit » ; mais, s'il l'est, c'est parce qu'il le veut bien et la «dispense d'activité » qu'on lui prête n'est jamais qu'une apparence. Cette façon surtout de le prendre pour un « médium » à qui, par la magie du verbe ou de l'image, on fait avaler n'importe quoi suppose une présomption caractérisée et le désir de sauvegarder sa « liberté critique » témoigne d'un solide mépris au lieu du respect auquel on prétend.

Il n'est pas nécessaire que l'acteur qui joue Napoléon me fasse comprendre explicitement qu'il n'est point Napoléon mais seulement un acteur qui joue Napoléon ; je m'en serais douté à moins. Pourtant, s'il me le fait voir à tout instant, comment peut-il espérer que je puisse croire à la représentation qu'il m'en donne et, s'il ne le veut, pourquoi me la donne-t-il ? S'il me prévient de ce que, tout à l'heure, je serai surpris (ou devrais être surpris) d'apprendre, pourquoi feint-il alors de me surprendre ? La prétendue « démystification » du spectateur aboutit à une mystification plus grande : celle de la démystification...

La justification de tout cet appareil est fort simple : Brecht n'est pas un auteur dramatique au sens exact du mot. Le théâtre, pour lui, n'est

pas une façon de suggérer, d'exprimer ou de signifier des idées à la faveur d'une action dramatique poursuivie pour elle-même, mais une tribune : le moyen de mettre des idées « en action » sous le couvert d'un drame dont, au demeurant, on se désintéresse fort. On ne cherche pas à atteindre la raison à travers l'émotion, on s'adresse directement à la raison en lui prêtant quelque pouvoir émotionnel. Ce n'est pas du théâtre, c'est du didactisme social mis en scène. Il ne s'agit donc point de « faire croire au drame » mais de « faire croire aux idées », d'où le dédain de l'« illusionnisme théâtral » et l'appel à la réflexion pure, à la « lucidité immédiate ». La question est de savoir si le spectateur est convaincu par la valeur des idées exprimées ou par l'éloquence du dramaturge ; et l'on pourrait craindre qu'il n'y ait, là encore, quelque mystification qui n'ose pas dire son nom... car il faudrait désosser également tous les pouvoirs du verbe.

On peut être socialement du même bord que Brecht sans être dupe de sa « distanciation », sans prendre un fantôme de lucidité pour un principe de raison pure...

Quoi qu'il en soit, si l'optique théâtrale peut à la rigueur se satisfaire d'une représentation qui n'a de cesse de se dénoncer pour se libérer du drame qu'elle met en scène, l'exigence cinématographique est à l'inverse. Comme le souligne Jean Carta : « La fascination filmique commence lorsque nous croyons que ce qui se passe sur l'écran est vraiment en train de se dérouler, que cet accident, cette mort qu'on nous décrit sont un véritable accident, une vraie mort ». Pourtant, lorsqu'il ajoute : « Il nous semble possible de dépasser dialectiquement la contradiction entre le pouvoir envoûtant de l'image et la nécessité pour un humanisme de vaincre cet envoûtement », nous entendons bien, comme lui, qu'il est indispensable de défaire le spectateur d'une aliénation parfois envahissante, mais cet envoûtement n'a pas besoin, pour être vaincu, de la « distanciation » brechtienne, laquelle ne peut être obtenue qu'en niant ou en détruisant de quelque manière la croyance aux choses représentées.

Nous avons vu comment la caméra mobile et la profondeur de champ peuvent favoriser la liberté de jugement. On ne peut obtenir un recul plus sensible que dans la confrontation du présent et du passé lorsque le commentaire fait office d'une « prise de conscience » portée sur des événements vécus. *Hiroshima mon amour* en est un exemple subtil. Nous y reviendrons en examinant le rôle de la parole qui, dans de semblables conditions, peut être décisif. Mais quand le texte vient mettre en question ce que propose l'image, lorsqu'il affiche un jugement *direct*, porté par l'auteur sur les choses représentées, alors on retrouve la distanciation brechtienne et son effet destructeur.

Pour reprendre un exemple cité par Jean Carta, s'il nous dit : « Lorsque dans *Lettres de Sibérie* la même séquence nous est présentée trois fois avec un commentaire différent, « l'inquiétant asiate » des ennemis du régime devenant, dans la bouche des laudateurs, un honorable kolkhozien, quitte dans la troisième version, à se changer enfin en ce que Marker a cru voir lui-même, dont il nous dit d'ailleurs qu'une telle version n'est pas davantage la vérité objective, nous sommes amenés

à nous distancer de l'image pour en juger la relativité », nous pensons qu'il se trompe. En effet, non seulement je ne crois plus à la réalité objective lorsqu'elle m'est présentée de la sorte, mais cette prétendue liberté de jugement que l'on m'accorde m'empêche de penser librement.

Si j'incline à croire, en effet, qu'il s'agit d'un honorable kolkhozien, l'ironie *affichée* de l'auteur m'indispose ; et tout autant si je pense le contraire. Si je suis d'accord avec lui, il m'empêche de porter « de moi-même », sur les choses qu'il me montre, les jugements dont il me fait part ; si je ne suis pas d'accord, il suscite une réaction qui va peut-être au-delà de ma pensée. Où donc est ma liberté ? De toute façon, son texte qui « pompe » résolument l'image dans une interprétation qui, pour être ambiguë et ironique, n'en est pas moins évidente, m'indispose au-delà de tout ce que l'on peut dire car ma prétendue liberté n'est plus que le fruit d'une insidieuse mystification. La seule liberté qu'il pourrait m'accorder en l'occurence serait de se taire, de s'effacer derrière le « document » qu'il me montre, n'ayant, lui, d'autre liberté que de me faire voir ce qu'il veut et comme il l'entend, s'il prétend du moins à une relative objectivité. J'admets la subjectivité de son regard mais ne puis admettre celle de sa pensée ; sans quoi il ne me donne plus à penser : il me sert une pensée toute faite.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas contradiction entre le pouvoir envoûtant de l'image et une certaine liberté de jugement.

Ainsi que Bergson l'a démontré, on ne peut pas agir et, dans le même temps, porter un jugement sur cet acte. Mais on le peut aussitôt après. En conséquence si, selon l'expression de Cohen Séat, « le spectateur dans les moments où il participe, n'est pas spectateur de sa participation » (outre que cela démontre ouvertement que cette participation est un *acte* et, donc, tout le contraire d'une passivité hypnotique) on doit admettre que la participation n'est pas constante. Pas plus que l'acte que j'accomplis dans la vie ne m'empêche de porter un jugement sur cet acte, ma participation ne m'empêche d'évaluer l'intelligence du drame non plus que les valeurs esthétiques qui m'en informent. Dès qu'il est accompli, je réfléchis sur l'acte auquel je viens de participer. Si bref qu'il soit, le temps qui sert de « charnière » permet ce jugement quasi instantané. Je suis à la fois *dans* l'action et *en dehors* ; je m'en éloigne et m'y replonge aussitôt mais ne perds jamais le sentiment critique qui ne s'oppose pas, quoi qu'on dise, à la participation consentie : Il ne lui « résiste » pas, il la contrôle. Ma lucidité active se greffe sur mon activité participante ; elle ne s'en détache pas.

N'associant jamais au héros qu'un « Moi » de rêve, un Moi second, je mets nécessairement quelque distance entre lui et moi, ne perdant jamais de vue qu'il est *lui*, c'est-à-dire un « autre » ; un Moi semblable qui, cependant, n'est pas moi. En conséquence, en mon for intérieur je me *sais* participant. Je *pourrais* donc ne point participer. Au meilleur de ma participation je suis « en-deçà » de ce à quoi je participe, sur le point ou en mesure de m'en défaire.

Sans doute la fascination filmique s'oppose-t-elle à un contrôle régulier, volontaire et, sans doute, ce contrôle est-il bien moins le fait

d'une vigilance personnelle que d'un relâchement permis par le film. Mais qui peut prétendre saisir une œuvre d'art dès le premier abord ? Un poème, une symphonie doivent être lus ou entendus plusieurs fois. Le film n'échappe pas à cette règle et il n'y a aucune raison pour qu'il y échappe ; aussi bien un film de quelque importance doit-il être vu plusieurs fois pour être jugé sainement. L'attitude participante est toujours modérée par une attitude critique dès la seconde vision.

On en arrive à ceci : que l'envoûtement est conséquent d'une sorte de « captation » de l'esprit due à ce que l'on pourrait appeler l'« emprise de l'inconnu ». Toujours prise en défaut, notre anticipation est aussi attentive que paralysée. Il nous est égal, en un sens, qu'elle le soit puisque nous savons l'action filmique sans conséquences sur le réel. Nous réagissons d'autant moins qu'en tant qu'activité « ayant à faire face à une réalité vraie », l'anticipation s'avère inutile. Pourtant, grâce à elle, nous devrions être en mesure de « dominer » l'acte imaginaire. Or, il se trouve qu'il nous échappe toujours. Débordés par lui, nous sommes, de ce fait, paralysés par son existence même. Mais, une fois encore, cette paralysie est loin d'être une incapacité de penser. Notre jugement est libre bien qu'il ne puisse s'exercer que sur du « déjà fait » ou, à l'extrême, sur un « en train de se faire » dont le contrôle nous échappe : *Nous ne pouvons pas préjuger du devenir immédiat de ces actes comme s'ils étaient les nôtres puisqu'ils ne sont pas les nôtres bien que, cependant, nous les éprouvions comme nôtres.* La fascination filmique n'est pas autre chose que la conséquence de ce phénomène mais la participation, qui en fait partie, exclut d'autant moins la distanciation qu'elle l'implique. Les impossibilités de la caméra subjective nous en donneront la preuve.

En attendant, on peut aisément se rendre compte que l'envoûtement filmique est en raison directe de l'intérêt que l'on prend au drame représenté et de l'incapacité d'anticipation dans laquelle on se trouve devant le devenir de ce drame. Dès l'instant que nous savons ce qui va se passer ou comment les choses vont se produire, l'envoûtement cesse pour faire place à une jouissance esthétique pure — si, du moins, le film le permet. Dans le cas des chefs-d'œuvre, cette jouissance peut être, à son tour, envoûtement ; mais c'est alors un envoûtement d'une toute autre sorte et dont les effets sont fort différents.

L'emprise que le drame filmique a sur nous est en raison inverse de nos capacités de prévision. Cette emprise, certes, « entraîne » notre jugement, mais, pas plus que l'impression d'irrévocable qui, pourtant, laisse entendre clairement ce que ce jugement pourrait avoir d'inutile ou d'inopérant, elle ne le supprime.

Mais on devine que l'emprise du drame est en fonction de la mentalité du spectateur. La liberté de jugement (comme la valeur de celui-ci) ne dépendent que de sa maturité d'esprit, de sa culture et, plus encore peut-être, de son habitude au langage filmique. Enfin, si l'impression de réalité que procure le film peut déterminer chez certains esprits insuffisamment formés cette « croyance à une réalité vraie » dont parle

Zazzo, c'est sans doute que l'envoûtement filmique est susceptible de fausser le jugement. *Or, il ne saurait le faire s'il ne le permettait.*

L'hypnose filmique dont on nous rebat les oreilles ne le doit qu'à la paresse du spectateur. Elle n'est conséquente d'aucune forme esthétique particulière. La seule différence, répétons-le, est (selon le mode de narration employé) de l'impression d'une réalité « déjà faite » et d'une réalité « en train de se faire ». Cette dernière forme, sans doute, favorise l'exercice du jugement, mais l'autre ne l'exclut pas.

56 *La Caméra subjective*

Conséquente d'un certain choix, l'image filmique est toujours teintée de subjectivité. Mais cette subjectivité est de l'auteur, du « montreur d'événements », du « raconteur d'histoire ». Projetée sur un écran, l'image se donne « en objet ». On peut donc la dire objective, d'autant plus qu'elle l'est relativement au drame représenté. Le regard de la caméra est celui d'un spectateur invisible qui pourrait se déplacer instantanément et considérer les choses, les événement, les personnages, de divers points de vue successifs.

Mais, à ce regard est venue s'ajouter la vision des personnages du drame. L'image, alors, est dite *subjective* parce qu'elle permet au spectateur de se mettre « à la place » des héros, de voir et de ressentir « comme eux ».

Il est certain que les termes d'image « personnelle » et « impersonnelle » seraient plus exacts que ceux d'image « objective » ou «subjective » mais, ceux-ci étant désormais usuels, acceptons-les et prenons-les pour ce qu'ils valent.

Ce n'est que peu à peu, d'ailleurs, que l'œil de la caméra s'identifia à celui des acteurs. Ce ne fut tout d'abord que le contrechamp d'un gros plan de visage : Au regard effrayé de l'héroïne succédait la cause de son effroi, mais vue « avec ses yeux » comme si la caméra, tout d'un coup, s'était mise à sa place.

Il semble que ce soit avec *Le Lys brisé*, de Griffith, que cette forme ait fait son apparition à l'écran. Peut-être fut-elle utilisée auparavant mais ce n'est qu'avec ce film et quelques-uns de la même époque (1919) qu'elle devint consciente de ses effets. Elle s'affirma avec *La Roue*, d'Abel Gance (1922), notamment dans la séquence dite « *Sisif aveugle* » où, après un accident (il a reçu un jet de vapeur dans les yeux), le mécanicien regarde les objets usuels qui se trouvent à portée de sa main et ne les reconnaît plus. La continuité nous montre :

Sisif, qui prend sa pipe, la palpe et la regarde en l'approchant de ses yeux (image descriptive).

Ensuite, cette pipe nous est montrée (gros plan) telle qu'il la voit, c'est-à-dire dans une sorte de flou cotonneux (image analytique, dite subjective). Suivent alors différentes images de cette sorte montrant Sisif regardant un objet puis l'objet regardé, tel que « vu par lui ».

Mais il a fallu attendre *Le dernier des hommes* (Murnau, 1924) et

surtout *Variétés* (Dupont, 1926) pour que l'image subjective entre dans le langage courant, c'est-à-dire pour que le balancement « objectif-subjectif » ou « regardant-regardé » s'identifie au champ-contrechamp, leur commun emploi se généralisant du même coup.

Toutefois, on peut bien dire que la révélation de l'image subjective, comme celle du rythme (au sens musical du mot), c'est à Abel Gance et à *La Roue* qu'on les doit.

Dès cet instant, les premiers théoriciens — Jean Epstein en particulier — se saisirent de l'événement pour en faire une nécessité fondamentale :

« Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois, ou, plus moderne, d'aéroplanes, disait Jean Epstein, en 1921 (9). La foire en bas et autour progressivement se brouillerait. Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénie y ajoutant celle du vertige et de la rotation. Je désire une danse prise successivement des quatre directions cardinales. Puis, à coup de panoramique ou de pied tournant, la salle telle que la voit le couple de danseurs. Un découpage intelligent reconstituera, par renchaînés, la vie de la danse, double selon le spectateur et le danseur, objective et subjective, si j'ose dire. Je désire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre, j'y aille avec lui, non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais en lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre, et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières ». (*Bonjour Cinéma*).

Cet ouvrage fut publié en août 1921. *La Roue* fut présentée en novembre 1922. Mais le film était entrepris depuis deux ans déjà et Jean Epstein en connaissait sinon les rushes du moins les données essentielles par son ami Blaise Cendrars qui assistait Abel Gance. D'autre part un certain subjectivisme avait été développé auparavant par Marcel L'Herbier dans *L'homme du large* (1920) et dans *El Dorado* (1921). Le spectateur voyait les choses « de l'extérieur » mais selon un sentiment analogue à celui du héros. L'image descriptive, en quelque sorte, se « subjectivait » : L'Alhambra de Grenade se déformait tandis que le jeune peintre observait le monument et, si la danseuse Sibilla avait l'esprit ailleurs, c'est elle qui apparaissait en « flou tramé » et non ce qu'elle était censée regarder. Ces recherches furent les plus avancées à l'époque et Jean Epstein — nous l'avons vu en un autre chapitre — devait s'en souvenir dans ses écrits.

Forts de ces enseignements, toute une cohorte de jeunes critiques attirés par les mouvements de rénovation du cinéma, exagérant le bien-fondé de ces procédés, ne voulurent plus voir que l'image « subjective » et le « rythme pur ». L'enthousiasme et l'extrême jeunesse furent les seules excuses de ce dogmatisme ingénu. Mais, pour ceux qui vécurent cette époque, il fut assez ironique de voir redécouvrir le « subjectivisme absolu » à l'occasion du film de Robert Montgomery et reprendre en 1947 des observations qui virent le jour... en 1925 !

(9) Ce qu'il devait faire en tournant *Cœur Fidèle* deux ans plus tard.

Sans insister davantage, rappelons simplement que nous fûmes quelques-uns à faire le tour de ces problèmes bien avant la fin du muet. Il serait indécent de la part des critiques actuels d'oublier la part que prirent leurs aînés dans ces débats et je m'en voudrais fort d'oublier ce que je dois aux échanges de vues avec mes compagnons d'alors, Pierre Porte, Jean-Georges Auriol, Paul Ramain, Jean Arroy, Michel Goreloff, Pierre Henry, dont les études furent publiées dans *Cinéa, Ciné pour tous* ou *Photo Ciné*.

De nous tous, c'est assurément Pierre Porte qui fit la mise au point la plus précise. Il écrivait alors :

« On peut concevoir deux manières d'exprimer cinématographiquement une action entre plusieurs personnages.

« D'une part, décrire, regarder la scène extérieurement comme si l'appareil était, en dehors de tous les personnages, résolument passif.

« D'autre part, voir par les yeux mêmes d'un personnage ou, successivement, de chacun d'entre eux et, suivant l'expression de Jules Romains (*Donogoo-Tonka*), « étaler sur l'écran le contenu de leur regard ».

« Dans le premier cas le spectateur n'est qu'un témoin sans passion. Dans l'autre, il subit les émotions mêmes du personnage.

« D'un côté on a donc à comprendre avant que de sentir et de l'autre à sentir directement. D'un côté on est au-dessus de l'action ; de l'autre on vit l'action.

« Un exemple simple : — un homme est devant une porte derrière laquelle il pense qu'un crime a été commis. Il n'ose entrer. Nous voyons, en gros plan, l'hésitation s'inscrire sur son visage. Puis nous voyons ce qu'il voit : la porte, longuement, fermée sur le mystère. Il va vers la porte. Il hésite encore, l'entrebâille. Sur son visage nous voyons son anxiété ; c'est là montrer ce sentiment tout exprimé, c'est là, pour nous, regarder d'un œil passif. Mais nous voyons ensuite cela même qu'il voit, c'est-à-dire la porte qui lentement s'ouvre, puis une raie de lumière qu'elle laisse passer, un morceau du mur puis toute une partie de la pièce inconnue qui se révèle peu à peu ; c'est là éprouver la curiosité même de l'homme, son anxiété, c'est là vivre directement l'action. Et si avec l'homme nous pénétrons dans la pièce comme par son mouvement même et que le crime horrible nous est, enfin, lentement dévoilé à mesure que s'avance l'homme, c'est là encore subir l'émotion même du personnage.

« D'un côté donc, une émotion traduite, concrétisée, qu'il faut discerner et comprendre ; de l'autre cela même qui fait naître l'émotion et, par-là, l'émotion directe, l'émotion brute.

« (...) Le cinéaste doit donc faire vivre le spectateur en communion intime avec les personnages. *Il ne doit pas regarder leurs actes comme s'il en était un simple témoin ; il doit les regarder comme s'il était dans ces personnages mêmes, comme s'il vivait leur vie.*

« Ceci doit être une loi essentielle du cinéma. Elle est, comme toute règle riche de conséquences et d'applications, une règle évidente, élémen-

taire. Et elle se concilie parfaitement avec les principes déjà reconnus de notre art.

« (...) Un homme marche. Pour vivre avec lui, il faut donc que nous marchions avec lui : Il faut que l'appareil le suive... — Vous souvenez-vous de la scène du *Trésor d'Arne* où Richard Lund, marchant vers son bateau sur le fjord gelé, est hanté par le souvenir de celle qu'il a tuée. L'effet obtenu par Stiller est saisissant... et cela simplement parce qu'il nous fait vivre avec son personnage, parce qu'il nous fait longuement marcher avec lui, longuement poursuivre par le fantôme de la victime. C'est sur nos pas que le remords marche ; nous ne pouvons nous en débarrasser ; c'est à nous qu'il en veut... Et, avec le criminel, nous avons peur.

« (...) Qu'est l'émotion suivant qu'elle est créée en nous par la vue de ses effets, de ses résultats ou par celle de ses causes mêmes ?

« Dans le premier cas, où nous la voyons se refléter dans la physionomie et les actes des personnages, nous ressentons les émotions de ceux-ci par *sympathie*. C'est parce qu'ils ont peur que nous avons peur, une sorte de résonance nous faisant vibrer à l'émotion même que nous voyons en eux. Notre émotion est émotion *sympathique*.

« Dans l'autre cas, où nous subissons l'émotion du personnage parce que nous sommes dans la situation même du personnage qui la subit, nous ressentons au contraire une émotion *directe*. C'est parce que nous voyons une auto venir sur nous, c'est parce que nous tombons nous-mêmes que nous avons peur, les faits qui effraient les personnages étant ceux-là même qui nous affectent.

« Que faut-il préférer de l'émotion sympathique ou de l'émotion directe ? La question ne devrait même pas être posée. *Le cinéma, en effet, doit émouvoir par chacune de ces deux ressources et les concerter pour sa plus grande diversité* (10).

« (...) Disons seulement que, à première vue, l'émotion directe peut paraître plus intense. Quelle différence, en effet, entre regarder impartialement une bataille du haut d'un avion, ou bien être à la place même de chaque parti, voir comme chaque soldat les ennemis charger sur soi, voir près de soi un obus éclater, voir leur baïonnette s'approcher, voir son ami tomber près de soi et ainsi vivre leur vie même. Quelle différence entre regarder par les yeux mêmes du personnage le spectacle que révèle la porte entrebâillée ou ne voir la scène que sur le seul visage de l'homme ?

« Mais, d'autre part, aucun alpiniste n'ignore que le vertige subjectif, le vertige que l'on peut avoir soi-même en regardant le vide en-dessous de soi n'est rien à côté du terrible vertige objectif qui vous fait frissonner à la vue de votre camarade évoluant sur ce même à-pic... C'est donc que, parfois, regarder à la place du personnage est moins émouvant que de le voir simplement agir.

« Et il est évident que, en chaque cas, tout dépend de tout ». (*Une loi du cinéma : Inventaire du Cinéma*).

(10) C'est moi qui souligne.

Ces dernières observations devaient être reprises par Merleau-Ponty vingt ans plus tard, au cours d'une conférence faite à l'Idhec en mars 1945 (reproduite en partie dans *Sens et Non Sens*) :

« Il est vrai, disait-il notamment, que les cinéastes ont quelquefois tâté de l'introspection, mais presque toujours sans succès. Daquin, dans *Premier de Cordée*, nous fait sentir le vertige quand il nous montre l'homme collé à son rocher et tâchant de conjurer par des gestes confus on ne sait quel bouleversement de l'espace, mais nous ne sentons pas le vertige quand, voulant reproduire le monde du héros, il photographie un paysage qui bascule et se brouille. Malraux, dans *Sierra de Teruel*, nous fait percevoir jusqu'à l'évidence que l'aviateur y voit mal quand il nous le montre gauche et faible au sortir de sa carlingue, mais nous demeurons insensibles quand il passe au point de vue de l'aviateur et nous présente un paysage voilé par une gaze. Le délire de Clarence dans *Falbalas* serait plus émouvant s'il apparaissait, comme par une sorte d'incarnation, au bout de ses regards et de ses gestes, et Becker ne nous convainc pas quand il nous montre ce que Clarence voit : un mannequin de bois qui devient femme. La vie « intérieure » est d'autant plus fortement rendue qu'elle est plus résolument traitée comme une conduite et qu'elle apparaît dans le monde même auquel, de près ou de loin, elle se rapporte toujours ».

Il est certain que l'introspection aboutit à une étude portée sur soi-même avec la même objectivité que pour les comportements d'autrui. Watson et les behaviouristes l'ont suffisamment démontré. Toutefois on pourrait faire aux remarques de Merleau-Ponty les objections suivantes :

Tout d'abord les exemples choisis sont mauvais. Jamais celui qui éprouve le vertige ne voit le paysage qui bascule et se brouille. Cette sensation tout intérieure n'est pas d'une « vision » particulière des choses mais d'une attirance du vide contre laquelle on lutte désespérément et, donc, d'un sentiment d'angoisse. On pouvait traduire cette impression en montrant simplement le paysage étalé à plusieurs centaines de mètres en contrebas, l'angoisse étant communiquée par des plans de détails mettant en valeur le désarroi du héros, c'est-à-dire montrant sa main agrippée à une roche incertaine, son pied qui bascule sur une paroi glissante, la corde qui se tend, etc...

D'autre part, l'image subjective n'est pas nécessairement, n'est même pas du tout la représentation d'une quelconque « vision subjective » qu'il est impossible d'extérioriser. En aucun cas on ne saurait représenter une image mentale puisque, dès l'instant qu'elle le serait, ce ne serait plus une image mentale. Cette image n'est « subjective » que pour autant qu'elle se rapporte à un personnage déterminé. Autrement dit ce n'est pas du tout l'objectivation d'un subjectif quelconque mais tout au contraire la « subjectivation » d'une certaine représentation objective. L'intention n'est pas de traduire une réalité « psychologiquement vraie », et d'ailleurs impossible à déterminer, mais de donner au spectateur — grâce à un équivalent esthétique — l'impression qu'il voit ou qu'il ressent « comme » le personnage du drame.

De même que le flash-back ne nous montre pas ce que pense le

héros mais ce *à quoi* il pense, de même l'image subjective ne nous montre pas ce qu'il voit, *tel* qu'il le voit réellement, mais comme il est *sensé le voir*... Du moins convient-il de faire en sorte que ces équivalences soient admissibles. Or, si les images de Sisif aveugle nous montrent bien les choses telles qu'elles pourraient être vues par un myope à la limite de la vision, le paysage flou ne traduit nullement la vision imprécise d'un personnage qui voit mal, à moins qu'il n'en soit au même degré que le mécanicien de *La Roue*, ce qui n'est pas le cas puisqu'il serait alors dans l'incapacité de conduire même une charrette ! L'image est simplement conventionnelle. Plus conventionnelle encore est celle de *Falbalas* qui prétend traduire, elle aussi, une « vision intérieure ». Elle ne serait valable que s'il s'agissait d'une hallucination et non d'un « imaginaire » un peu farfelu.

De toutes façons l'image subjective ne saurait être qu'un complément. Elle n'a de sens que dans la mesure où elle se rapporte à un personnage objectivement décrit et situé. Je ne puis considérer « ce que voit Pierre » que pour autant que j'ai vu Pierre et je ne puis partager son point de vue que si je puis justement le lui attribuer, le reconnaître comme *sien*.

L'expression filmique est de la constante complémentarité de l'objet et du sujet, de la vision descriptive à laquelle des images subjectives viennent donner une incidence personnelle. Mais l'image subjective est incapable à elle seule de nous faire partager les impressions et sensations d'un personnage en place duquel nous nous trouverions par son entremise puisqu'elle n'est pas subjective « par elle-même ». C'est pourquoi le « subjectivisme absolu » auquel nous rêvions à l'époque est une impossibilité manifeste. « Il pourrait être très intéressant, disait alors Pierre Porte, de bâtir un film sur un continuel récit subjectif. Je rêve ainsi d'un film où le principal personnage ne serait jamais visible, étant toujours vivant derrière l'appareil et sa vie étant sans cesse par ses yeux mêmes vue sur l'écran ». (*Ibid.*)

C'était, vingt ans auparavant, l'idée même du film de Robert Montgomery, *La Dame du Lac*.

« Dans ce film policier, nous rappelle Barthélémy Amengual, le détective n'apparaît jamais, sauf quand il est devant une glace, puisque c'est ainsi que les choses se passent pour nous tous dans la réalité. S'il reçoit un coup de poing, le poing emplit l'écran et tout le champ s'obscurcit. S'il fume, deux mains viennent sur l'écran craquer une allumette, puis une cigarette et sa fumée occupent l'image. Quand nous fumons, nous n'en voyons pas plus. La caméra est devenue l'acteur. Elle joue le drame. Et, comme elle est sensée être notre œil — l'image n'étant plus chose regardée mais *regard* — (tous les protagonistes qui parlent au héros, regardent dans la salle, donc dans nos yeux) nous sommes sensés être Montgomery. Ce film manqué est intéressant parce qu'il trace des limites à la subjectivité cinématographique. Cette assimilation totale et impossible qu'il postule de nous avec le héros oublie que la participation esthétique, imaginaire, exige une certaine complaisance de la part du spectateur. Cette suppression constante de l'image du héros

contrarie la vocation du cinéma qui doit permettre à l'homme de *se voir*. Enfin, ce parti-pris de subjectivité se renverse curieusement en objectivité. Interdisant au metteur en scène de recourir à des *équivalences*, le film est condamné à montrer des scènes en plans d'ensemble, des portes, des plaques, des escaliers, bref et uniquement de l'*extérieur* ». (*Le Je, le Moi, le Il au cinéma*).

Il est évident que la participation exige une certaine complaisance de la part du spectateur ; mais dire que la vocation du cinéma est de permettre à l'homme de *se voir*, cela n'est vrai que si l'on donne à cette définition son sens le plus général. Le spectateur se « voit » agir, en tant qu'homme, à travers l'acteur. Mais, par cela même qu'il se projette sur cet acteur, il s'en détache et s'en distingue et c'est parce qu'il s'en distingue en effet qu'il ne peut que *s'associer* à lui.

Si je lis dans un roman : « Je marchais dans la rue lorsque j'aperçus Irène qui rentrait chez elle. Courant aussi vite que je le pus je parvins à la rejoindre tandis qu'elle montait les escaliers »... j'incarne ce « je » en un être qui est moi. Je ne me vois pas marchant dans la rue, car je ne saurais me voir, mais j'éprouve l'état d'être « marchant » dans l'image d'une rue quelconque. Toutefois je ne l'éprouve pas tel qu'une sensation immédiate. J'intègre des souvenirs dans les idées qui me sont suggérées par les mots. Je compose ainsi un imaginaire dans lequel je suis acteur. Mais cet imaginaire est *né de moi*, construit par moi.

Au cinéma, au contraire, les impressions dites subjectives me sont *données*, tout comme le reste : La caméra avance dans la rue, j'avance avec elle ; elle monte les escaliers, je monte avec elle. J'éprouve donc, dans l'immédiat, *le marchant, le montant* ou, du moins, tout se passe comme s'il en était ainsi. Mais la caméra me conduit, me guide ; elle me communique des impressions qui ne sont pas nées de moi. De plus, ces pieds qui gravissent les escaliers et que j'aperçois dans le cadre de l'image, ce ne sont pas *les miens* ; cette main qui se tient à la rampe, ce n'est pas *la mienne*. En aucune circonstance je ne reconnais *l'image de mon corps*. Ce n'est donc pas moi, assurément, qui marche et qui agis de la sorte, bien que j'éprouve des sensations semblables à celles qui seraient miennes s'il en était ainsi. Je marche donc *avec* quelqu'un, je partage ses impressions. Et son visage qui vient d'apparaître dans le miroir et qui est différent du mien souligne tout ce qui nous sépare. Il dit justement que cette présence n'est pas la mienne mais celle d'un *autre* qu'il pose objectivement. Au lieu donc de m'identifier à lui ces images « subjectives » m'en détachent davantage puisqu'elles aboutissent à me faire prendre conscience d'une façon plus précise encore que ces impressions ressenties comme miennes ne sont pas *vécues* par moi. Je ne puis donc en aucun cas me croire « en lui ». La chose n'est possible que pour l'auteur, pour la simple et évidente raison que c'est lui, Montgomery, qui incarne le policier Marlowe. Lorsqu'il voit le film, c'est bien *lui* Marlowe-Montgomery qui *se voit* dans le miroir, qui reconnaît en tous points, en tous lieux, l'image de son propre corps. Mais cela n'est vrai que pour lui. Il faudrait qu'il en soit ainsi pour chacun

des spectateurs du film. Or, poser le problème, c'est démontrer du même coup son absurdité.

D'autre part, ces sensations que nous éprouvons *en partage*, il nous faut pouvoir les attribuer à cet *autre* que nous devinons derrière elles afin de les comprendre, ou, si l'on préfère, d'en connaître les motivations. Cet autre doit donc avoir une existence concrète pour que nous soyions en mesure de valider nos impressions en les reportant sur *lui*, qui les assume et doit le faire nécessairement. Affirmé comme n'étant pas *le nôtre*, ce « vécu » ne peut être évidemment que *le sien*. Or (à l'exception du miroir) nous ne le voyons jamais. Nous l'ignorons en tant qu'individu vivant et agissant. Nous ne pouvons donc plus objectiver les sensations que nous éprouvons et savons fort bien n'éprouver que par personne interposée. Ce qu'on voudrait nous faire prendre pour un « vécu subjectif » s'évanouit de ce fait dans un *non-moi* vague et imprécis. Nous ne savons plus *qui* agit de la sorte. En place du « Moi » il n'y a plus que du vide, c'est-à-dire l'absence de celui qui, au cinéma, répond pour moi. Alors qu'en littérature je rapporte le « je » à moi, au cinéma c'est un « Moi » imaginaire ou intentionnel que je projette sur un autre qui doit donc exister en tant que *lui*. On ne doit pas oublier que la participation nous procure une satisfaction symbolique et *fictive*. Il convient donc de faire coïncider le sentiment, l'impression reçue, avec un comportement qui les justifie.

L'image subjective ne peut être réellement subjective que dans le cas du souvenir. Représentant alors un certain point de vue personnel, elle devient l'actualisation d'une réalité *passée* se rapportant à un être *présent* saisi dans son comportement *concret*. Le commentaire, faisant office de monologue intérieur, accuse la distance du présent au passé et rejette l'image dans une intériorité reflexive en lui donnant, de ce fait, la seule qualité réellement subjective à laquelle elle puisse effectivement prétendre : présentification du souvenir, actualisation d'une pensée, objectivation de certaines impressions personnelles appartenant à un passé vécu. Elle ne saurait être un immédiat subjectif éprouvé ici-maintenant par un être qui serait « moi-spectateur » identifié à un imaginaire qui ne serait ni *lui*, ni *moi*.

Nous avons dit que le flash-back nous montrait seulement ce *à quoi* pense l'être qui se souvient. Les choses évoquées y sont toujours vues telles qu'elles se sont déroulées au cours des séquences précédentes ou telles que nous aurions pu les voir si nous avions assisté aux événements passés. De toute manière, c'est le point de vue du témoin invisible et non celui de l'être qui se souvient.

Or, ici, c'est l'acte de mémoire lui-même qui permet l'authentification du subjectif. Ce n'est plus un « morceau » de passé que l'on ramène au présent comme d'une brique que l'on changerait de place dans la construction d'un édifice, mais la re-structuration du passé par la mémoire.

La mémoire est un acte grâce auquel les choses dont on se souvient apparaissent à la conscience. Les souvenirs ne sont donc plus présentés *objectivement*, selon le déroulement chronologique des faits évoqués

mais comme le résultat d'un regard personnel, comme une plongée vers les moments significatifs d'un Moi vécu rapportés entre eux et confrontés selon des instances se référant à la pensée *actuelle*. L'image est d'une pensée dirigée vers des actes échus qui ressurgissent de façon à-chronologique et qui apparaissent à la conscience sous un jour différent. La présence du narrateur, son monologue intérieur, rejettent dans le passé les évocations ainsi présentifiées qui font partie de son Moi actuel et nous renseignent sur lui. Le passé est intégré dans le devenir.

Là aussi, puisqu'il s'agit toujours d'une présentification quelconque, le donné est un présent *antérieur*. Mais cette fascination du « déjà fait », du déroulement fatal, que nous imposaient les films de la théâtralité, les films du « souvenir », s'ils l'affirment, nous en délivrent en lui donnant un *sens*.

Bien entendu, le monologue intérieur peut s'insérer dans un présent agissant et se rapporter à lui. Ainsi, dans *Brève rencontre*, lorsqu'au buffet de la gare Celia Johnson, déchirée par la rupture de sa liaison, subit les stupidités de son amie jacassante et que nous entendons : « si seulement tu pouvais te taire... si seulement tu pouvais comprendre... », ce monologue (dit justement B. Amengual)... « est inscrit dans la réalité des choses, dans le drame, dans le présent de l'action, au même titre que les gestes et les mots des personnages ; il n'en est pas une relation *à posteriori*. De la même manière objective, réaliste dans *Citizen Kane* et *Crossfire*, le récit à la première personne ne raconte pas l'histoire, il sert à la constituer ». (*Ibid.*)

Toutefois si la narration à la première personne donne aux événements rapportés un caractère subjectif, ces événements ne sont pas nécessairement relatifs à un passé « personnel ». Il peut s'agir de faits auxquels le narrateur a plus ou moins participé et qu'il rapporte selon son point de vue, croyant le faire objectivement.

Le premier film de ce genre fut *Thomas Garner* (de Wm. K. Howard, 1933). L'action commençait par l'enterrement d'un industriel. Après la cérémonie au cours de laquelle éloges et calomnies se confondaient, le secrétaire du défunt — autrefois son ami d'enfance — racontait à un journaliste quels furent son caractère, son comportement, sa vie « réelle », du moins pour ce qu'il en connaissait lui-même qui n'avait cessé d'être à ses côtés. Les événements passés étaient rapportés d'une façon à-chronologique, et la narration s'effaçait à chaque instant devant l'acte évoqué. Le film était tout entier construit sur l'« échange » entre le point de vue actuel du commentateur et les faits passés, celui-là leur répondant, les complétant ou les jugeant.

Citizen Kane est encore le modèle du genre. Les deux films toutefois sont très différents.

Dans *Citizen Kane*, la vie du héros est reconstituée par plusieurs personnes qui se souviennent. Chacune d'elles trace un portrait de Kane. Ce qui est donné à voir ce n'est pas le héros tel qu'il fut mais l'idée qu'à un certain moment les narrateurs se sont faite de lui ; idée qui surgit dans leur mémoire et qui tend à se substituer au personnage réel. Du fait que les divers événements passés sont évoqués par des êtres différents, les

dimensions temporelles deviennent constituantes d'un « espace psychologique » né de la confrontation des multiples points de vue *actualisés*.

Dans *Thomas Garner*, les portraits que trace de celui-ci son camarade d'enfance ne sont pas moins subjectifs mais ils ne dépendent que d'un narrateur. La perspective est d'un perpétuel déplacement dans le temps (il y a six mois — il y a vingt ans — il y a deux ans — il y a dix ans — il y a un an — etc...) ; un passé dont les moments, constamment rapportés entre eux, sont d'une confrontation des époques et des opinions d'un homme sur un autre homme.

En bref, dans *Thomas Garner*, la perspective est unilatérale alors que dans *Citizen Kane* elle est de plusieurs axes orientés différemment dans des temps différents. L'ensemble des situations qui concourent à reconstituer la vie de Kane constitue une sorte d'encerclement présent d'un certain passé. Mais ce n'est pas le personnage qui est encerclé de la sorte ; ce ne sont que des aspects relatifs à qui le considère. Nous n'assistons pas à l'évolution de Kane mais à celle de quatre ou cinq « simili-Kane », c'est-à-dire : Kane-Thatcher, Kane-Leland, Kane-Susan, Kane-Bernstein. Le temps vécu est moins du héros lui-même que des personnes qui le racontent et qui objectivent leur propre durée en la reportant sur lui. Il en est de même de Thomas Garner. Mais celui-ci n'est pas encerclé, il est « vu ». C'est la durée vécue par le seul narrateur qui se trouve objectivée. Elle est toujours rapportée à elle-même. On suit les modalités d'un homme qui se raconte en dressant le portrait d'un ami. Le courant est univoque.

Quoi qu'il en soit, considéré par un ou par plusieurs, le héros est toujours vu « de l'extérieur ». Sa réalité objective est la subjectivité des autres. Ce qui était le sujet même de ces films, notamment de *Citizen Kane* : « No Trespassing » dit l'écriteau à la grille du parc de Xanadu ; « on n'entre pas ». L'être est impénétrable...

Ce n'est donc que par l'examen de l'être porté sur lui-même, sur son propre passé, que la « subjectivité vraie » peut, ainsi que nous l'avons dit, trouver son expression. Mais c'est alors une psychologie de la mémoire.

En effet (dans *Hiroshima, mon amour*) l'être qui « se raconte » ne peut que rapporter un temps passé à un temps présent à travers une durée dont les dimensions deviennent celles du souvenir. Il révèle ainsi son moi profond à travers les aspects de la mémorisation, mais l'image de son moi vécu n'est jamais qu'une construction faite par lui-même, une « représentation » qu'il se donne de ce qu'il fut et qui n'est pas moins arbitraire que la représentation que l'on parvient à se donner d'autrui.

La seule réalité sensible est celle du temps *éprouvé* (c'est-à-dire « en train de l'être »), non l'image par laquelle cette durée apparaît à la conscience qui se souvient. Or, cette réalité est inexprimable, tant à l'écran que sous quelque forme d'art que ce soit puisqu'elle n'a pas d'autre forme que celle de notre être vivant considéré dans sa réalité pensante et agissante. On ne peut la traduire que par des équivalences. Et cela, justement, en faisant *éprouver* au spectateur une durée « actuellement vécue » par les personnages d'un drame dont l'action se développe *présentement* sous ses yeux.

Les reproches d'intellectualisme que l'on a pu faire aux films de la subjectivité n'ont pas d'autres raisons. On ne peut pas adhérer, c'est-à-dire participer *totalement* à une réalité vécue qui (bien qu'elle soit projetée sous nos yeux) se développe à l'intérieur d'une conscience et n'a de sens que pour elle. La participation exige que le réel ait un sens « pour nous », c'est-à-dire que nous puissions lui accorder dans sa perception immédiate un devenir quelconque. Lorsque le réel « présentifié » s'affirme comme d'un acte de mémoire nous ne pouvons plus que *saisir* cette mémorisation et *comprendre* une certaine conscience qui se signifie dans cet acte et par lui.

Il serait intéressant de cerner les caractères en démontant ces opérations de conscience. Il faudrait alors non plus seulement confronter comme dans *Citizen Kane* les représentations que plusieurs personnes peuvent avoir d'un même fait ou d'un même individu, mais rapporter les idées qu'un être quelconque se fait de lui-même et de son passé à celles que s'en font les autres. Il semble en tout cas que la participation affective puisse être retrouvée — tout comme dans *Citizen Kane* — à travers la représentation non plus d'*une* conscience mais de plusieurs, c'est-à-dire par le fait de leur confrontation même, laquelle est un acte *concret* étranger aux individuels subjectifs.

Nous reviendrons sur ces problèmes qui peuvent — semble-t-il — être résolus au cinéma d'une façon plus incisive que dans la littérature la plus analytique.

« Le roman, dit cependant Malraux, semble conserver sur le film un avantage considérable, la possibilité de passer à l'intérieur du personnage ».

En fait, l'« intérieur » du personnage est aussi artificiel en littérature qu'au cinéma. Ce n'est jamais qu'un imaginaire qui contribue à le définir, à lui donner une vraisemblance. S'il existait réellement, le personnage créé par le romancier pourrait fort bien ne pas agir, ne pas penser comme l'auteur le suppose. Une partie de l'œuvre de Pirandello est basée sur cet éventuel conflit. On objectera que certains personnages de roman ont une existence plus vraie, plus authentique que bien des êtres réels. C'est évident et nous n'avons pas l'intention de mettre en doute les puissances de l'imagination. Par ailleurs, il est certain que la fiction est plus aisée en littérature, en ce sens que le lecteur s'installe « au centre » d'un imaginaire qu'il recrée à son image alors qu'au cinéma il ne peut jamais saisir que des comportements, ou alors des mémorisations individuelles qui, nécessairement, s'objectivent d'une façon ou d'une autre.

La différence majeure est que la forme littéraire est création pure alors que la forme filmique n'est création qu'au second degré puisqu'au moyen d'un réel concret. Les choses qui font partie de l'œuvre et la constituent ne le font qu'en tant que forme recomposée ou réorganisée. Alors qu'en littérature la réalité est virtuelle, elle est, au cinéma, présence réelle. Nous verrons cependant que l'intériorité supposée peut y être approchée pareillement.

Le danger du film commenté est le risque de tomber dans l'illustration d'un récit où les mots se chargent de tout dire, de tout expliquer. On tourne un film muet et l'on élude toutes les difficultés en chargeant le texte de les résoudre. On « commente des images » quand on ne se propose point d'illustrer un commentaire, de développer des idées littéraires qui s'appuient sur les images pour se faire valoir au lieu de faire valoir les images en s'effaçant devant elles. S'il y eut d'évidentes réussites dans le genre — ne serait-ce que *Le roman d'un tricheur*, de Sacha Guitry — nous avons vu où cela pouvait conduire lorsque les idées se déguisent en film comme dans *Lettres de Sibérie*...

57 *L'image semi-subjective*

Quel que soit le sens qu'on lui donne, l'image subjective (ou dénommée telle) a pour objet de nous faire voir ce que voit l'un des personnages du drame. Cette subjectivité toutefois n'étant que du regard, il nous semble préférable de dire *analytiques* les images obtenues de la sorte, nous réservant de qualifier de *subjectives* celles qui établissent les relations de mémoire dont nous venons de parler.

Le mode de représentation opposé est dit *descriptif*, les événements étant toujours observés « de l'extérieur ».

Un bon exemple de cinéma descriptif peut nous être donné par cette séquence de *l'Eternel retour*, lorsque Marc entre dans la chambre de Nathalie :

On voit Marc apparaître dans la galerie supérieure donnant sur la chambre. On le suit en panoramique vers la droite. Lorsqu'il s'arrête, la caméra continue son mouvement en panoramique en diagonale vers le bas, tout comme si elle suivait son regard, jusqu'au moment où elle découvre, en plan rapproché, le visage de Nathalie endormie. Ainsi voit-on Marc *regarder* Nathalie. C'est comme si l'on disait : « Marc vint dans la chambre et regarda Nathalie endormie ». La caméra ne prend point sa place pour nous la faire voir telle qu'il la voit. Nathalie ne nous est montrée que pour servir de complément à la première proposition. Le regard de la caméra, qui ne se rapporte à aucun des personnages du drame, est « impersonnel ».

Exprimant les choses selon des données subjectives on aurait eu :

A/ Marc (*vu tel que précédemment*) apparaît dans la galerie supérieure. *On le suit en panoramique vers la droite*. Il s'arrête et regarde :

B/ *La caméra, en lieu et place de Marc, découvre, en légère plongée du haut de la galerie :* Nathalie endormie.

Ce mode de narration qui oppose — ou juxtapose — constamment l'objectif au subjectif ou, plus exactement, l'image descriptive et l'image analytique, est le plus fréquemment utilisé depuis son instauration quasi définitive par *Variétés*, en 1926.

Sans tomber dans les erreurs de *La Dame du Lac*, le point de vue

subjectif fut parfois considérablement développé. Mais les meilleures réussites n'excédèrent jamais le temps d'une séquence. Parmi celles-ci on citerait le « travelling subjectif » ouvrant la première scène du *Docteur Jekyll et Mr. Hyde* (de Rouben Mamoulian, 1932) :

La caméra (en place du Dr Jekyll) avance le long d'une avenue bordée de somptueuses demeures, s'arrête devant l'une d'elles, pénètre dans le jardin, gravit les marches du perron, traverse l'antichambre et arrive enfin dans le grand salon. Les invités se retournent ou s'immobilisent tandis que, continuant le mouvement de la caméra qui vient de s'arrêter (c'est-à-dire semblant sortir d'elle) Frederic March-Jekyll entre dans le champ, fait quelques pas et s'arrête à son tour, vu de dos. Les plans suivants montrent le personnage parmi les invités. Ce long travelling introduit le spectateur dans l'action tout en l'inquiétant : quel est cet individu en place duquel nous nous trouvons ?... La réponse est donnée au bout d'un certain temps lorsque Jekyll est vu agissant d'une façon insolite.

Le remarquable travelling subjectif du *Destin d'un homme* (de Serge Bondartchouk, 1958) succède au contraire à une suite de plans descriptifs. Le héros, prisonnier des Allemands, s'est évadé. Nous le voyons courir à travers champs, se cacher dans les hautes herbes puis à la nuit tombante, s'engager dans une forêt. Comme la caméra se substitue à lui, nous dévalons à travers bois, éprouvant le sentiment d'évasion libératrice qui est le sien.

Cependant on s'aperçut bien vite que si cette façon d'éliminer à chaque instant l'un des personnages du drame permettait de considérer les choses de son point de vue, elle empêchait de saisir les réactions qu'il pouvait avoir dans le même temps. On ne pouvait voir simultanément l'objet et le sujet.

D'autre part, pour « éprouver » les sentiments d'un personnage quelconque, il suffisait au spectateur d'être *avec* ce personnage, à côté de lui. Vu objectivement, celui-ci pouvait alors assumer la responsabilité et les motivations d'un point de vue *partagé*.

A la caméra *en place* du personnage on substitua donc une image cadrant le héros, soit en entier, soit à mi-corps, le suivant dans ses déplacements, voyant avec lui et en même temps que lui. L'image restait descriptive tout en épousant ses points de vue.

Cette transformation qui se fit graduellement au cours des années 1936/38 se montra décisive après avoir trouvé dans l'*Insoumise* (de William Wyler, 1938) son expression achevée.

Certes, l'image « subjective » ne fut pas abandonnée pour autant. Elle y gagna au contraire une signification accrue en devenant exceptionnelle, soulignant de la sorte un caractère d'identification plus marqué lorsque la vue du sujet n'était pas indispensable.

Pour citer quelques exemples nous aurons recours à cette *Insoumise* dont l'importance historique paraît être ignorée de la plupart des critiques actuels (11).

(11) Il est évident que Wm. Wyler n'est plus aujourd'hui qu'un bon réalisateur commercial après avoir été, au cours des années 35/45, l'un des très grands de Holly-

Ce film dont l'action se passe en Louisiane à la fin du siècle dernier poursuit l'étude d'un caractère orgueilleux et autoritaire, qui conduira l'héroïne à sa perte. C'est la faillite d'un orgueil personnel en même temps que d'un orgueil « de classe ».

Julie (Bette Davis) est très belle et très insupportable ; elle dompte les chevaux, mène sa famille à la cravache, s'efforce de dominer son fiancé, jeune banquier (Henri Fonda), qui résiste, se fâche, se cabre devant les exigences et les incartades de cette fille absolue, un peu folle, que semblent posséder les démons de l'offense et du scandale. Il finit par rompre et disparaît pendant un an. Au fond d'elle-même, en dépit de ses extravagances, Julie l'aimait ; son départ a cruellement blessé non seulement sa vanité mais encore son cœur ; pendant les mois d'absence, de séparation, elle s'est repliée sur elle-même ; son attachement a mûri. Or voici qu'il va revenir. Son arrivée est annoncée. (Elle ne sait pas qu'il va revenir marié...).

La séquence en question nous la présente dans le grand salon de la vaste demeure. Elle veut que celle-ci soit digne de la réception qu'elle souhaite depuis longtemps. Donc elle installe des fleurs ici et là, change les bibelots de place, va et vient de tous côtés et ne cesse de modifier l'ordre des choses, cherchant le mieux avec une insistance fébrile. La caméra, qui la cadre en plan moyen, la suit partout. Elle s'arrête, repart, tourne, virevolte, en une suite de courts travellings accentués de panoramiques variés. Ainsi, tout en la voyant agir nous avons l'impression d'agir avec elle ; de plus, la fébrilité des mouvements de caméra, guidés par la nervosité de ses gestes, communique cette fébrilité au spectateur qui, de la sorte, éprouve les mêmes sentiments d'impatience, d'énervement et partage son émotion.

Tandis qu'un plan descriptif nous l'eût montrée d'une façon tout extérieure, l'image subjective nous eût sommé d'agir à sa place sans que nous puissions assumer véritablement les sentiments qui sont les siens. Nous ne pouvons partager son émoi que dans la mesure où son comportement, objectivement décrit, nous en donne le *sens*. Alors nous nous *associons* à elle et projetons *sur* elle des sentiments qui *pourraient être* les nôtres en pareil cas. Ce qui vient confirmer nos théories concernant les phénomènes de participation. L'image à la fois descriptive et analytique résout le problème d'une façon satisfaisante.

Par ailleurs Wyler donne à cette caméra semi-subjective une signification dramatique. Dans la première partie du film Bernard (Henri Fonda) est dominé par Julie. Bette Davis occupe donc la place privilégiée ; la caméra est constamment *avec elle* : immobile lorsqu'elle est immobile, la suivant lorsqu'elle se déplace. Elle n'est jamais avec Henri

wood. Il est amusant de constater que les critiques qui feignent de le mépriser aujourd'hui sont ceux-là mêmes qui criaient « A bas Ford, vive Wyler » voici une dizaine d'années, à la suite de Bazin, quand il était de bon ton de rejeter John Ford. Toutes proportions gardées ce sont les mêmes naïfs qui crieraient « A bas Corneille » parce qu'il fut l'auteur d'*Agésilas*. Comme nous ne donnons point dans les mots d'ordre ni dans la stupidité des exclusives, nous n'oublions point ce que fut Wyler si nous regrettons ce qu'il est devenu. Outre quelques œuvres estimables on lui doit trois chefs-d'œuvre : *Rue sans issue*, *L'Insoumise* et *La Vipère*. Toute autre considération demeure sans importance devant l'histoire.

Fonda : on le voit (point de vue de Bette Davis) s'éloigner ou venir *vers* elle, celle-ci étant toujours cadrée en plan rapproché, ou en amorce. Dans la seconde partie, c'est le contraire ; Julie est dominée par Bernard. La caméra, qui tout à l'heure était avec elle, est maintenant *avec lui* ; et c'est Bette Davis que l'on voit (point de vue d'Henri Fonda) s'éloigner ou venir *vers* lui...

Bien entendu cette opposition n'est pas tranchée aussi brutalement. Déçue par l'infidélité de son fiancé, Julie est au désespoir. Sa nature sauvage reprend le dessus ; elle se conduit avec cynisme, essaie de briser le bonheur de sa rivale, cause, par ses provocations, un duel, une mort. Mais elle n'a pas cessé de chérir celui qu'elle poursuit de son inimitié. Au cours d'une épidémie de fièvre jaune, elle soigne Bernard, se sacrifie pour lui et, sans doute, paiera de sa vie ses erreurs passées. C'est donc graduellement que se dessine ce changement, au fur et à mesure de l'évolution des caractères.

Mais il y a mieux encore. Par esprit de contradiction, pour défier l'opinion, pour humilier son fiancé aussi, Julie a décidé de se rendre au bal en robe rouge alors que la coutume, les conventions sociales, exigent qu'une jeune fille du monde n'y paraisse qu'en robe banche. Bernard, donc, vient la chercher. Comme elle tarde et qu'il est averti de son caprice, il monte jusqu'à sa chambre et frappe à la porte avec le pommeau de sa canne. La femme de chambre vient lui ouvrir. On aperçoit Julie, orgueilleusement parée, qui achève de se pomponner. Bernard écarte violemment la porte, fait quelques pas et s'arrête. Julie, qui s'est retournée, demeure interdite (en voyant le pommeau de la canne qu'il serre nerveusement dans sa main droite).

La description d'ensemble une fois posée, le problème était celui-ci : ou bien montrer Bette Davis (telle que vue par Henri Fonda), auquel cas on saisissait sa réaction mais on perdait de vue *l'objet* qui en était la cause. Ou bien montrer la canne (telle que vue par Bette Davis), auquel cas on soulignait la cause mais on perdait la réaction. Comment montrer l'un et l'autre à la fois, saisir simultanément la cause et l'effet, l'instantanéité du geste interdisant l'usage du champ-contrechamp ? Et ceci, bien sûr, dans un plan qui ne soit pas seulement descriptif, mais analytique. La solution de Wyler fut magistrale. Elle correspond à ce que l'on pourrait appeler le *plan subjectif inversé*. Fixant sa caméra au ras du sol, derrière Henri Fonda, axant celle-ci en contre-plongée en direction de Bette Davis, il cadrait, de la sorte : la main de Henri Fonda tenant la canne (en gros premier plan) et (en arrière-plan) le visage de Bette Davis regardant le pommeau et frémissant devant l'attitude menaçante de son fiancé (12). Certes le spectateur ne voyait pas la canne *comme* Bette Davis puisqu'il se trouvait en sens inverse, mais il la voyait *en même temps qu'elle* et dans le même axe. Autrement dit, sans rien

(12) N'oublions pas que, dans le plan précédent, la caméra est *déjà* derrière Henri Fonda, mais à mi-hauteur. Celui-ci est vu de 3/4 dos au premier plan tandis que, par la porte entrouverte, on aperçoit Bette Davis qui achève de se pomponner. Le changement de plan correspond à un simple changement d'axe avec changement d'optique. C'est presque un « recadrage ».

perdre des réactions de Julie, il voyait, avec la même intensité qu'elle, l'objet mis en valeur symboliquement.

La magnifique séquence du bal au cours de laquelle Julie, honteuse et confuse est contrainte de danser avec Bernard qui l'y oblige tandis que tout le monde s'écarte d'elle en signe de réprobation, est un morceau d'anthologie dont nous n'avons pas à faire état dans ce chapitre. Mais un mouvement de caméra analogue à celui du salon peut être observé dans la *Dolce Vita*, lorsqu'Anita Ekberg, accompagnée du journaliste, monte les escaliers tournants qui la conduisent en haut de la Basilique St.-Pierre de Rome. Sa course joyeuse, puis son essoufflement, ses reprises, son halètement sont absolument *traduits* par la caméra qui la suit, la dépasse, revient vers elle, la reprend, l'entraîne, etc...

Il convient de remarquer que les plans descriptifs peuvent accuser une certaine orientation, une certaine intentionnalité. Le point de vue du « spectateur invisible » s'identifie alors au « point de vue de l'auteur ». Ce procédé fut utilisé dès 1919 par Griffith (*Le Lys brisé — Rue des Rêves*), puis par Marcel L'Herbier et Jacques Feyder (*L'homme du Large — El Dorado — Crainquebille*). Les séquences d'*El Dorado* dont nous avons parlé en sont des exemples probants. Le seul reproche que l'on pouvait faire à cette manière de voir — ou de faire voir — c'est que, qualifiée alors de subjective, elle ne traduisait guère que la subjectivité de l'auteur et nullement celle des personnages. Elle fut donc abandonnée à peu près totalement dès 1924 lorsque le plan « subjectif » entra dans le langage courant. Dans *Visages d'enfants* toutefois (1924), Jacques Feyder montre les choses telles qu'elles sont vues par des enfants de six à douze ans. La caméra est située à un mètre du sol : à hauteur de leur regard (sauf lorsque l'image correspond à la vision des grandes personnes). Mais c'est déjà une manière quasi subjective.

Réintégré aujourd'hui, le « subjectivisme descriptif », qui s'oppose aux plans analytiques ou s'en distingue, permet de donner un *sens* aux images apparemment « désintéressées ». Le point de vue du « spectateur invisible » n'est donc plus impersonnel. Montrant les choses « de l'extérieur », mais sous un angle privilégié qui accuse la signification momentanée du drame ou de la situation, le regard de la caméra est un regard « engagé ». Autrement dit, le choix des angles permet de composer l'image sans attenter à l'authenticité du réel enregistré. La « subjectivité » est dans la manière de voir et non dans la composition d'une réalité plus ou moins théorique. La symbolique des formes — lignes, plans et volumes — obtenue jadis par des procédés architectoniques visant à constituer une réalité arbitraire *devant* la caméra est obtenue désormais par la manière de structurer l'espace. La profondeur de champ est l'une des formes de cette description chargée de sens.

Le jeu des angles est particulièrement significatif à cet égard. Mais, loin d'être univoque, ainsi que le voudraient certains de nos « grammairiens », l'expression obtenue par leur entremise est toujours relative au contexte comme le sont d'ailleurs toutes les significations filmiques.

Il est d'usage de dire que la vue en plongée « écrase l'individu ou le met en état d'infériorité morale ou physique » et que la contre-

plongée, au contraire, « exalte sa puissance ». En principe cela est vrai, mais le contraire ne l'est pas moins.

Dans *Citizen Kane*, où la caméra est presque toujours située au ras du sol, (lorsqu'il s'agit de Charles Foster Kane en tout cas) on voit bien que cette symbolique exprime la volonté de puissance du personnage. Mais, dans le même temps, la découverte autour de lui des plafonds et des décors monumentaux du palais de Xanadu donnent une impression d'étouffement, d'écrasement. Il est prisonnier d'un monde qui le domine, et sa volonté de puissance, au fond, n'est qu'un aveu d'impuissance. L'un des rares plans qui le montrent libre, joyeux, dominateur, dans la plénitude de sa jeunesse et de sa force est précisément une vue en plongée : celle où, debout sur des piles de journaux, dans la salle des machines de l'*Enquirer*, il paraît triomphant après sa victoire sur le *Chronicle*.

Pour nous résumer, la position de la caméra donne, selon les relations axiales qu'elle entretient avec les choses représentées, un sentiment d'objectivité ou de subjectivité plus ou moins accentué.

On peut donc distinguer, d'une façon générale :

A — *L'image descriptive* (ou « objective ») : La caméra enregistre drame, mouvement, action, sous un angle susceptible de donner la meilleure description possible des événements considérés. Le point de vue est simplement le plus favorable au « rendu » de cet action et le regard est aussi impersonnel que possible. Aucun détail, aucun personnage n'est mis en valeur aux fins d'une signification symbolique quelconque. Les êtres et les choses n'ont d'autres rapports entre eux que ceux qui sont impliqués par la situation que l'on se contente de rapporter telle quelle.

B — *L'image personnelle* (subjectivisme descriptif ou « point de vue de l'auteur ») : La caméra enregistre les événements sous un angle délibérément choisi qui permet de composer *avec* le réel (direct ou reconstitué) et de structurer l'espace en lui donnant un *sens*. On met en valeur détails ou personnages en *créant* relativement entre eux des rapports circonstanciés qui accusent, soulignent ou contredisent les relations de sens que la psychologie et le drame impliquent de par eux-mêmes, élevant de la sorte au signe ou au symbole certains aspects particulièrement significatifs.

Cette forme compositionnelle correspond sur le plan « réaliste » (on veut dire de l'appréhension d'un réel authentique) à ce que sont sur le plan « irréaliste » les formes compositionnelles dues à l'organisation d'un décor stylisé ou interprété par des moyens architectoniques (expressionnisme — image picturale, etc...).

C — *L'image semi-subjective* (ou « associée »). Conservant toutes les qualités de l'image « descriptive », l'image « associée » *épouse* le point de vue de l'un quelconque des personnages qui, posé objectivement, occupe une situation privilégiée dans le cadre (premier plan, plan moyen ou amorce de premier plan). La caméra l'accompagne dans ses

déplacements, agit avec lui et voit comme lui et en même temps que lui.

A la limite, le personnage en question peut servir de truchement, de telle sorte que son point de vue coïncide avec celui de l'auteur. On obtient alors ce que nous appellerons une *image totale* c'est-à-dire à la fois descriptive (par ce qu'elle montre), analytique (identifiée à la vision du personnage) et symbolique (par les structures compositionnelles qui en découlent).

D — *L'image subjective* (ou analytique). La caméra se substitue à l'un des personnages, préalablement situé dans le décor. Elle voit les choses à sa place et s'identifie à son regard. L'utilisation constante de cette image, qui dépayse le spectateur faute de pouvoir définir suffisamment le comportement du héros et le situer très exactement dans la géographie du drame, conduit aux erreurs que nous avons signalées.

L'image totale, semble la plus convaincante de toutes. En effet, l'image composée *en vue* d'une certaine signification est toujours plus ou moins arbitraire. Elle se donne comme une saisie objective des choses mais elle n'a que l'apparence de l'objectivité. Lors de l'empoisonnement de Susan, on voit bien que l'image est organisée pour mettre en valeur le verre situé au premier plan : personne ne se trouve là où est la caméra.

On objectera que, puisqu'il lui faut nécessairement être quelque part, rien n'empêche le « spectateur invisible » de se trouver là plutôt qu'ailleurs. Tout de même, on *le somme d'être là*, car s'il se trouvait à un autre endroit l'image perdrait son sens — celui en tout cas qu'elle acquiert sous cet angle précis. Il manque à l'image une certaine justification : *le coefficient psychologique*. Ce coefficient, bien sûr, n'est pas indispensable. Dans la séquence en question, on s'en passe d'autant mieux que la présence d'un observateur étranger — infirmière ou femme de chambre — fausserait la situation qui requiert l'intimité des deux protagonistes. Néanmoins, l'auteur gagnant à disparaître derrière ses personnages, il convient de faire en sorte que les structures qu'il donne à ses images soient cautionnées par une raison concrète. Le coefficient psychologique — point de vue d'un personnage quelconque, occasionnel au besoin — remplit justement ce rôle et permet d'avaliser les compositions les plus symboliques.

Un exemple précis le fera mieux comprendre.

Dans *L'homme que j'ai tué* (Ernst Lubitsch, 1931), dont l'action se passe en Allemagne quelques mois après la guerre de 14/18, nous assistons à une parade militaire. Quoique vaincus, les « casques d'acier » défilent, ce dimanche, dans les rues d'une petite ville de Westphalie. De part et d'autre, les trottoirs sont emplis de badauds. Située à mi-hauteur, sur l'un de ces trottoirs, la caméra en un travelling latéral, saisit tout d'abord les spectateurs qui font la haie comme si, se trouvant derrière eux, elle cherchait à se glisser au premier rang. Soudain, elle s'arrête : un mutilé unijambiste ménage une échappée grâce à sa jambe manquante. La caméra avance alors jusqu'à ce qu'elle cadre, d'un côté, la jambe valide du soldat, de l'autre sa béquille et, en haut, le moignon coupé à mi-cuisse sous lequel nous voyons passer le régiment, musique en tête. « Point de vue de l'auteur » dirons-nous, car il est visible que l'image est composée *en vue* de cette signification ; le regard de la caméra ne correspond à aucun regard possible : il faudrait ou bien se baisser ou s'asseoir derrière le mutilé. Or, le plan suivant nous montre, derrière le soldat, un autre mutilé — un cul-de-jatte — assis dans une petite voiture et qui profite de l'affluence pour vendre des lacets et de la passementerie. Sous la jambe de l'autre, il jette, de temps à autre, un regard attendri en direction de la rue tandis que la musique militaire, les bruits de bottes et les acclamations constituent le fond sonore de la séquence. Toute l'architecture symbolique de l'image *voulue par l'auteur* se trouve, de ce fait, intégrée dans le réel concret, exemple d'image *totale* et de parfaite expression filmique.

Cette expression résulte, on le voit, du rapport de deux plans successifs. Elle peut être d'un seul lorsque le point de vue de l'auteur est amené par le personnage intéressé. Pour ce faire, il eût suffit à Lubitsch de montrer (en plan fixe ou en travelling arrière) le cul-de-jatte avançant dans sa petite voiture, puis de panoramiquer au moment où il s'arrête, de façon à découvrir l'ouverture laissée par le moignon tout en recadrant l'homme au premier plan, la caméra épousant ainsi son angle de vision.

Il semble pourtant que la première formule soit de beaucoup préférable, le montage jouant alors un rôle non négligeable. En effet l'image, donnée tout d'abord sans justification apparente, surprend autant par son arbitraire que par sa signification symbolique. C'est alors que, par retournement, le plan du cul-de-jatte vient rétablir la situation. Il y a comme un mouvement de bascule qui intègre tout d'un coup la gratuité supposée dans la vraisemblance. Or ces effets jouent un grand rôle dans l'expression filmique : ils maintiennent l'attention en éveil, surprennent constamment et font avancer l'action — ou le sens — grâce à une série de rétablissements qui s'apparentent à une sorte de démarche dialectique. La seconde formule, simplement descriptive, est beaucoup plus banale mais de toute évidence, l'utilisation de l'une ou de l'autre dépend essentiellement du mode de narration adopté.

58 *Images obliques*

A côté des images plus ou moins justifiées, il y a celles qui sont manifestement impossibles. Par exemple les vues en plan incliné qui ont fait rage à une certaine époque. Elles n'ont aucun sens.

En effet, si je suis allongé *sur le côté*, les lignes verticales paraissent horizontales mais les constances perceptives rétablissent aussitôt la situation : Je reconnais et perçois ces lignes selon leur orientation normale d'autant que l'ensemble des directions relatives à l'espace qui m'entoure constitue un référentiel indépendant de l'angle sous lequel on le considère. Mon corps peut se mouvoir sans entraîner avec lui le haut et le bas. Si je vois ma chambre selon une position inclinée, je sais

fort bien que cette position est la mienne. J'ai constamment conscience de mon propre corps et de la situation qu'il occupe dans l'espace, dans la mesure où les points d'ancrage qui orientent cette position attestent de leur permanence. La *vue* des lignes verticales selon une certaine obliquité ne différencie point la *prise* que nous avons sur elles. Si, devant mon regard, la pièce semble avoir basculé avec mon corps, elle n'est point reconnue ni perçue comme telle. Par contre, la caméra inclinée donne, une fois redressée, une image de travers. Le cadre coupant toutes les relations de son contenu avec l'espace externe, cette image (dont l'obliquité accuse un angle plus ou moins ouvert par rapport à la verticale) ne correspond plus à rien de réel. La différence fondamentale, c'est que, dans la réalité, l'espace est *vu* de travers tandis qu'au cinéma la représentation de cet espace me le *donne* de travers.

Toutefois si, au lieu d'être couché sur le côté, je suis allongé *sur le dos*, le plafond semble avoir pris la place du sol mais la *verticalité demeure*. Si j'accomplis un tour complet sur moi-même avec une caméra, l'image, qui semble alors pivoter autour d'un axe horizontal, ne choque point parce qu'elle s'identifie à la perception normale. Une image de cette sorte (particulièrement saisissante) existe dans la *Jeanne d'Arc* de Dreyer lorsque, du haut des tours, les soldats anglais lancent des masses d'armes à leurs compagnons qui sont au sol.

Le redressement perceptif se fait toujours selon l'axe horizontal, c'est-à-dire perpendiculairement à un axe dont la direction est définie par l'axe de symétrie de notre corps en liaison avec un ensemble de coordonnées que nous avons choisi pour point de repère, cette corrélation constituant notre « niveau spatial ».

Le malaise que nous éprouvons dans le mal de mer ne le doit que fort peu au mouvement de bas en haut des lignes horizontales (ce qui, tout au plus, pourrait donner une impression de vertige comme dans un mouvement de balançoire) mais à l'oscillation de celles-ci par rapport à la verticale. On en a une preuve toute simple avec les prises de vues aériennes. Lorsque la caméra enregistre un looping au cours duquel l'avion, maintenu dans une rectitude constante, tourne autour d'un axe horizontal, nous voyons le sol se dérober sous nos pieds, le ciel lui succéder et fuir à son tour devant le paysage qui revient à sa position première. Nous éprouvons peut-être un certain trouble devant cette image insolite, mais aucun malaise. Au contraire, lorsque la caméra filme un glissement sur l'aile, un tonneau ou un piqué en vrille, le tournoiement du paysage autour de l'axe vertical donne rapidement la nausée. Et davantage lorsque nous voyons cette image au cinéma que lorsque nous sommes réellement dans l'avion, en raison toujours de la ségrégation du cadre (13).

(13) L'impression *peut* être beaucoup plus forte pour le passager dans l'avion que pour le spectateur dans la salle. Mais c'est en raison des sentiments de peur ou d'angoisse, nullement partagés par le spectateur qui, lui, se *sait* à l'abri de tout danger. Le passager est *engagé* dans le mouvement alors que le spectateur, associé à un « imaginaire perçu », y participe seulement en intention. Nous supposons ici le fait de l'aviateur *habitué* à ce genre d'exercice et dépourvu de toute appréhension d'ordre panique.

« La constance des formes et des grandeurs, dit précisément Koffka — celle aussi de l'orientation relative à un ancrage déterminé — (...) doit être rapportée à l'acte prélogique par lequel le sujet s'installe dans son monde. En plaçant un sujet humain au centre d'une sphère sur laquelle sont fixés des disques d'égal diamètre, on constate que la constance est beaucoup plus parfaite selon l'horizontale que selon la verticale. Au contraire chez les singes pour qui le déplacement vertical est aussi naturel dans les arbres que le déplacement horizontal l'est pour nous sur la terre, la constance selon la verticale est excellente ». (*Gestält Psychology*).

On sait, d'autre part, que le « niveau spatial » grâce auquel l'être se connaît dans le monde selon une certaine orientation dépend des coordonnées par rapport auxquelles le regard a prise sur les choses. L'une des expériences de Wertheimer le démontre expressément :

« Si l'on s'arrange pour qu'un sujet ne voie la chambre où il se trouve que par l'intermédiaire d'un miroir qui la reflète en l'inclinant de 45° par rapport à la verticale, le sujet voit d'abord la chambre « oblique ». Un homme qui s'y déplace semble marcher incliné sur le côté. Un morceau de carton qui tombe le long du chambranle de la porte paraît tomber selon une direction oblique. L'ensemble est « étrange ». Après quelques minutes, un changement brusque intervient : les murs, l'homme qui se déplace dans la pièce, la direction de chute du carton deviennent verticaux. (...) Tout se passe comme si certains objets (les murs, les portes et le corps de l'homme dans la chambre), déterminés comme obliques par rapport à un niveau donné, prétendaient de soi à fournir les directions privilégiées, attiraient à eux la verticale, jouaient le rôle de « point d'ancrage » et faisaient basculer le niveau précédemment établi » (14).

« Nous ne tombons pas ici dans l'erreur réaliste, dit Merleau-Ponty à qui nous empruntons ces citations, erreur qui est de donner des directions dans l'espace avec le spectacle visuel, puisque le spectacle expérimental n'est pour nous orienté (obliquement) que par rapport à un certain niveau et qu'il ne nous donne donc pas de soi la nouvelle direction du haut et du bas. (...) Nous maintenons que le « niveau spatial » ne se confond pas avec l'orientation du corps propre. Si la conscience du corps propre contribue sans aucun doute à la constitution du niveau — un sujet, dont la tête est inclinée, place en position oblique un cordon mobile qu'on lui demande de placer verticalement (Nagel) — elle est, dans cette fonction, en concurrence avec les autres secteurs de l'expérience, et la verticale ne tend à suivre la direction de la tête que si le champ visuel est vide, et si les « points d'ancrage » manquent, par exemple quand on opère dans l'obscurité. (...) L'observation de Wertheimer montre justement comment le champ visuel peut imposer une orientation qui n'est pas celle du corps. Mais si le corps, comme mosaïque de sensations données, ne définit aucune direction, par contre le corps comme agent joue un rôle essentiel dans l'établissement d'un

(14) Wertheimer, *Experimentelle studien über das Sehen Von Bewegung.*

niveau. (...) La constitution d'un niveau spatial n'est qu'un des moyens de la constitution d'un monde plein (15) : mon corps est en prise sur le monde quand ma perception m'offre un spectacle aussi varié et aussi clairement articulé que possible et quand mes intentions motrices en se déployant reçoivent du monde les réponses qu'elles attendent. Ce maximum de netteté dans la perception et dans l'action définit un sol perceptif, un fond de ma vie, un milieu général pour la coexistence de mon corps et du monde (...). La possession d'un corps emporte avec elle le pouvoir de changer de niveau et de « comprendre » l'espace, comme la possession de la voix celui de changer de ton. Le champ perceptif se redresse et à la fin de l'expérience je l'identifie sans concept parce que je vis en lui, parce que je me porte tout entier dans le nouveau spectacle et que j'y place pour ainsi dire mon centre de gravité ». (*Phénoménologie de la perception*).

Cette « projection de l'être dans le nouveau spectacle » qui provoque le redressement du champ perceptif n'est pas sans analogie avec le phénomène d'ancrage dont dépend la notion de mobilité : Si je suis dans un train en gare et qu'un autre train est également à l'arrêt sur la voie la plus proche, je ne sais, au moment du départ, lequel des deux se met en marche. Je dois avoir recours à un point de repère dont je connais la fixité. Mais, à défaut de celui-ci, j'ai l'impression que c'est le train voisin qui s'en va, si mes pensées me retiennent à l'intérieur de mon wagon. Au contraire si mon regard et mes pensées me portent « dans le train voisin » (un ami reconnu qui m'a fait signe, une jolie femme entrevue, etc.) j'ai l'impression que c'est « mon » train qui se met en marche. L'ancrage implique (ou suppose) la fixité du lieu où se porte mon attention. C'est à partir de ce point et d'après lui que je règle « pour moi » l'orientation du mouvement.

Personnellement, j'ai entrepris à l'*Idhec*, voici quelques années, une expérience analogue à celle de Wertheimer et qui a l'avantage de pouvoir être répétée facilement.

Avec mon assistant, j'ai enregistré une vue montrant la mer par temps calme, c'est-à-dire une nappe d'eau parfaitement horizontale coupant l'image à mi-hauteur (16). L'expérience jouant sur la totalité de l'image, comprise comme une forme perceptive, n'importe quel contenu est également valable mais, pour la commodité de la démonstration, il était nécessaire de mettre en évidence un horizon nettement défini. L'opération fut recommencée en penchant légèrement la caméra sur la droite, de façon à cadrer l'horizon au même point mais selon une inclinaison de 20°. Une fois les films établis, nous avons installé un écran mobile penché vers la droite selon la même incidence, le projecteur subissant la même inclinaison de façon que le cadre de l'image et celui de l'écran coïncident. Après quoi nous avons projeté ces films

(15) C'est-à-dire, ensemble de choses, de relations, de perspectives sur lequel s'établit l'« ancrage » des perceptions.

(16) Sur film de 16 %, en raison de la maniabilité du matériel, les écrans et les projecteurs du type standard (35 %) étant inamovibles. La durée des plans doit être de cinq minutes au moins.

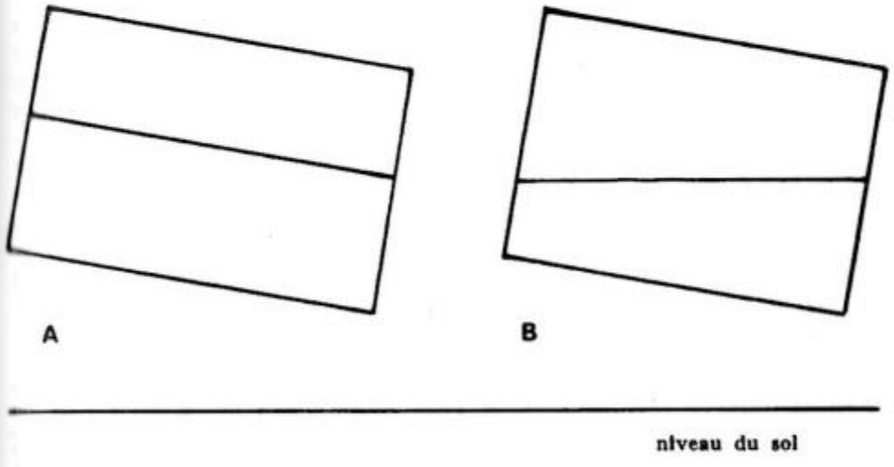
devant plusieurs groupes d'élèves qui remarquèrent, comme de bien entendu, la position insolite de l'écran mais, la projection se faisant dans l'obscurité, aucun point de repère extérieur à l'image ne pouvait être saisi au cours de l'expérience.

Dans le premier cas, l'horizon (correct à la prise de vues) et les lignes horizontales du cadre accusaient un angle de 20° par rapport au sol. Or, au bout de trois à quatre minutes (selon les sujets), le redressement s'établissait. L'image, vue tout d'abord comme inclinée, était perçue comme droite.

Dans le second cas l'horizon (parallèle au sol lors de la projection) dessinait une horizontale inscrite dans un cadre incliné. Or, au bout d'un temps un peu plus court (trois minutes environ) l'image, de nouveau, était perçue comme droite : horizon de travers dans un cadre vertical. J'ajoute que la plupart des spectateurs penchant légèrement la tête pour voir « dans l'axe » ne se rendaient pas compte de leur geste. Ils pensaient être en position normale.

Les conclusions que nous croyons pouvoir tirer de cette expérience plusieurs fois renouvelée sont les suivantes :

Au point de vue filmique la seconde épreuve est capitale. Elle démontre l'effet régulateur du cadre et à quel point l'image — en tant que structure formelle — en dépend ainsi que nous l'avons toujours prétendu. Alors que la ligne d'horizon, parallèle au sol, ne souligne pas d'elle-même l'inclinaison du cadre, le cadre, redressé par la perception, montre l'horizon de travers parce que cet horizon est incliné relativement à lui.



En *A*, la ligne d'horizon, *inclinée* par rapport au sol, en arrive à être perçue comme *horizontale* relativement à la verticalité du cadre « redressé ».

En *B*, la ligne d'horizon, *parallèle au sol*, en arrive à être perçue comme *inclinée* relativement au cadre « redressé ».

Au point de vue psychologique il y a changement de niveau spatial et pourtant le monde représenté ne concerne pas le spectateur. Si nous projetons dans ce spectacle une certaine « intentionnalité » nous ne pouvons pas nous porter tout entier en lui, y placer notre centre de gravité puisqu'il ne nous donne pas, comme le miroir de Wertheimer, l'image de notre corps et de notre entourage immédiat. Nous ne sommes pas mis en cause. Nos intentions motrices ne se déploient pas dans la représentation d'un monde médiatisé (si ce n'est en imagination) et, donc, n'en reçoivent pas les réponses que l'acte réel seul pourrait recevoir. Nous n'habitons pas le spectacle comme le sujet de Wertheimer dont Merleau-Ponty rapporte qu'il « ne se sent plus dans le monde où il est effectivement et, au lieu de ses jambes et de ses bras véritables, se sent les jambes et les bras qu'il faudrait avoir pour marcher et pour agir dans la chambre reflétée ». D'autre part, si le spectacle est orienté obliquement par rapport à un niveau précédent — celui du sol — cette notion disparaît rapidement. La connaissance que nous en avons n'intéresse plus la perception qui se fait dans l'obscurité, le spectateur étant assis et non debout (la verticalité définie par cette dernière position n'agissant plus comme référentiel subjectif possible).

A première vue il ne serait donc pas erroné d'associer les directions spatiales au spectacle visuel car il semble bien que le spectacle, ici, donne « de lui-même » la nouvelle direction du haut et du bas. Nous avons vu qu'à l'inverse de l'expérience de Nagel où c'est l'inclinaison de la tête qui guide celle du cordon c'est ici — tout comme pour le miroir de Wertheimer — l'inclinaison du champ visuel qui guide celle du corps.

Les conclusions « réalistes » toutefois ne sont pas entraînées par cette constatation qui se limite à un fait filmique c'est-à-dire à la perception d'une *image* qui *représente* un univers étranger à l'espace dont fait partie le spectateur. Dans l'expérience *vécue* mon corps est bien *en prise* sur le monde : Ce qui importe pour l'orientation du spectacle ce n'est pas « mon corps tel qu'il est en fait comme chose dans l'espace objectif, mais mon corps comme système d'actions possibles », le niveau spatial s'installant lorsque « entre mon corps comme puissance de certains gestes et le spectacle comme invitation aux mêmes gestes, s'établit un pacte qui me donne jouissance de l'espace comme aux choses puissance directe sur mon corps » (17). Si donc le spectacle ne donne pas « de lui-même » la direction du haut et du bas, il faut bien, pour que le redressement s'établisse devant l'image filmique projetée de travers, qu'il y ait entre le spectacle et moi une sorte de pacte semblable, fût-il virtuel. Il faut qu'une sorte d'échange s'établisse entre mon corps comme

(17) C'est ainsi que dans les futurs « relais cosmiques » où l'absence de pesanteur suppose toutes les directions possibles, l'être humain n'en aura pas moins la notion du haut et du bas. Se référant à son propre corps et à son champ d'action immédiat, il constituera un niveau spatial — momentané mais certain — corrélatif au champ d'action sur lequel il aura prise et aux réponses que ses intentions motrices recevront de cet entourage. Le curieux, c'est qu'il pourra changer à volonté de niveau spatial en changeant d'axe par rapport au champ d'action précédant, constituant ainsi, chaque fois, un nouvel ensemble de rapports entre lui et le monde immédiat. Un peu comme ici bas où, lorsque nous faisons volte-face, nous changeons de ce fait notre orientation gauche-droite.

puissance de certains gestes et l'acteur qui les accomplit, entre le monde où je suis et le monde de la représentation. Il faut que l'acteur *assume* ma présence c'est-à-dire que je projette en lui cette puissance d'être et d'agir qui est en moi ou que je la projette intensément sur le monde représenté puisque mon corps, comme agent *réel,* n'est engagé d'aucune manière dans ce monde. Ainsi l'association projective introduit le spectateur dans le niveau spatial de la représentation comme elle l'introduit dans l'univers représenté : l'imaginaire entraîne le réel.

Reprenant nos expériences non plus avec un paysage vide affirmant ou contrariant l'orientation du cadre mais avec une action dramatique se déroulant dans un décor naturel (la bataille des glaces d'*Alexandre Nevsky*) nous avons pu constater que le redressement était plus rapide (deux à trois minutes, parfois moins). Par ailleurs une inclinaison progressive (lentement accomplie) et, bien entendu simultanée, du projecteur et de l'écran, c'est-à-dire de l'image elle-même, ne devenait perceptible qu'au-delà d'une certaine incidence qui obligeait le spectateur à une contorsion sensible. Le réel le reprenait sur la fascination. Dans toutes nos expériences, au-delà de 25° le redressement était pratiquement impossible.

12

La Parole et le Son

59 *Historique*

Né à l'industrie le 6 octobre 1927 avec la présentation à New York du *Chanteur de Jazz*, et à l'art au cours des années 30, le cinéma parlant n'en est pas moins aussi vieux que le cinéma lui-même. Plus vieux préciserons-nous puisque, le 6 octobre 1889, W. K. L. Dickson, collaborateur d'Edison, projetait à West Orange le premier film enregistré au moyen du *Kinetograph* auquel un phonographe avait été joint (1). Ces essais, fort rudimentaires, ne furent pas poursuivis mais l'apparition du *Cinématographe Lumière*, en 1895, devait donner un nouvel essor aux tentatives de synchronisation. *Le muet mélomane*, tourné et interprété par Ferdinand Zecca avec Charlus, en avril 1899, utilisait pour la première fois le cinématographe et le phonographe, double raison d'être de la firme Pathé-Frères. Le *Phonorama* de Berton et le *Phono-Ciné-Théâtre* de Clément Maurice, firent merveille à l'exposition de 1900 avec les « scènes parlantes » jouées par Réjane, Coquelin et autres gloires nationales tandis qu'un étrange appareil attirait les curieux : le *Télégraphone* de Valdemar Poulsen utilisant un fil d'acier pour l'enregistrement et la reproduction des sons. C'était l'ancêtre de nos actuels magnétophones.

Au cours des années 1902-1910, Auguste Baron et Demeny en France, Oskar Messter, Guido Seeber, Ferdinand Duskes en Allemagne, inventèrent divers procédés permettant d'ajuster le déroulement du film et du disque (système Baron-Burnou, Chronophone Gaumont, Phonofilm, Seeberophone, etc...) sans parvenir à un résultat convenable. De son côté un ingénieur français établi en Angleterre, Eugène A. Lauste, délaissant les recherches tendant au synchronisme mécanique d'un projecteur et d'un phonographe, réalisa en septembre 1904 un premier film où le son était imprimé à côté de l'image selon une méthode d'enregistrement photo-électrique (chambre à gaz de König reliée à une membrane acoustique et faisant dévier un faisceau lumineux). En 1908 la chambre de König fut remplacée par une cellule de sélénium, en appli-

(1) Appareil enregistreur d'images animées au moyen d'un film de 17 m. de long. Le *Kinetoscope*, construit parallèlement, permettait la vision individuelle de ces courtes bandes à travers un oculaire. Charles Pathé fit ses débuts en vendant ces appareils en France.

cation des procédés expérimentés par Ernst Ruhmer en Allemagne et par Graham Bell aux Etats-Unis. Entre temps, Henry Joly avait fait breveter un procédé utilisant la déviation d'un faisceau lumineux par un miroir oscillant relié à une membrane acoustique (avril 1905) et le physicien allemand Arthur Korn avait construit l'oscillographe à miroir (novembre 1905). Lauste construisit donc un nouvel appareil utilisant l'oscillographe de Korn et réalisa, en décembre 1910, les premiers enregistrements photo-électriques satisfaisants. La guerre devait interrompre ses travaux. D'autre part, le développement artistique d'un cinéma fondé sur les capacités expressives de l'image allait rejeter dans l'ombre pour un peu plus d'une décade les tentatives de mise au point d'un synchronisme dont l'avenir paraissait d'autant moins sûr que l'art filmique lui-même semblait devoir lui tourner le dos.

Pourtant, en 1919, les ingénieurs allemands Hans Vogt, Joe Engl et Joseph Massolle, utilisant les tubes à électrodes récemment mis au point par Lee de Forest, créèrent le premier appareil permettant — d'une façon à peu près parfaite — l'enregistrement de la parole et des sons : le courant microphonique modulait la lumière d'une lampe pointolite située dans un tube à vide. Le système, dit *Tri-Ergon* (« œuvre des trois ») fut breveté les 17 avril et 3 juin 1919.

Après de nombreuses et difficiles mises au point, des essais cinématographiques furent entrepris mais la *U.F.A.*, d'abord intéressée, abandonna l'entreprise en 1923 au bénéfice d'un groupe suisse (Heberlein-Iklé) qui céda les droits d'exploitation pour l'Amérique à William Fox en 1925. Repris, modifié et mis au point dans les laboratoires de l'*Electrical Research Products Inc.* (branche de la *Western-Electric*, elle-même contrôlée par l'*American Telephone and Telegraph C°*) sous la direction des ingénieurs Theodore Case et Earl T. Sponable, le Tri-Ergon devint le *Movietone*.

De son côté, la *Vitagraph*, firme américaine rachetée par les frères Warner, avait mis au point un procédé électro-magnétique, dit *Vitaphone*, assurant le synchronisme du disque et du film. Pour parer aux difficultés financières qui menaçaient la firme, Harry M. Warner, devançant William Fox qui s'apprêtait à lancer le *Movietone*, fit tourner en quelques semaines *Le chanteur de Jazz* et le présenta à grand renfort de publicité. La nouveauté fit sensation. Ce fut pour la *Warner* la fortune que l'on sait et pour le cinéma le début d'une ère nouvelle.

Aussitôt, en Europe et en Amérique, les essais sporadiques menés ici et là en prévision d'un synchronisme éventuel de l'image et du son furent pris en charge par de puissants groupes industriels. Dans les mois qui suivirent, on vit apparaître successivement le *R.C.A.-Photophone*, procédé à densité fixe mis au point par Vladimir Zvorykine (Radio-Corporation of America) et, en Europe, sous les auspices de Siemens-Halske, Phillips ou A.E.G., le *Meistertone*, de Heinrich Kuchenmeister (*Frequenz-Ton Film Gmbh.*), le *Klang-Film* (Karolus Licht A.G.) du professeur Karolus, système à densité fixe : oscillations d'un galvanomètre à miroir commandé par une cellule de Kerr. Le *Tobis*, Tri-Ergon

modifié joint au procédé Petersen-Poulsen (*Ton Bild Syndikat*) et quantité d'autres dérivés : *Gaumont-Petersen-Poulsen, Blue Seal*, etc...

Peu à peu l'industrie du film passe sous le contrôle de la grosse industrie électrique et des banques qui la dirigent économiquement (General Electric-R.C.A., d'une part ; American Tel. and Tel. — Western Electric, d'autre part). En Europe, après la mort du Dr Heinrich Bruckman, fondateur du Ton-Bild syndikat, le groupe hollandais Kuchenmeister acquit la *Tri-Ergon Musik Aktiengesellschaft* et la majorité des actions *Tobis*. Un accord Tobis Klang Film Kuchenmeister avec le groupe anglais Schlesinger (*Bristish Talking Pictures Corp.*) permit la concentration en Europe des brevets Klang, Tri Ergon et Lee de Forest en un holding dominé par Kuchenmeister. Le procédé Klang modifié fut finalement le seul utilisé sous le nom de *Tobis Klang Film*. En juillet 1930, les accords dits « de Paris » entre R.C.A., Western-Electric et Tobis devaient permettre l'échange des licences ou des brevets et le passage de tout film sur tout appareil de projection, quel que soit le système d'enregistrement adopté.

Au point de vue esthétique, le film parlant se solda tout d'abord par une effroyable régression. A part quelques rares chefs-d'œuvre tels qu'*Hallelujah, l'Ange bleu, Trouble in Paradise*, qui montrèrent la voie qu'il fallait suivre, ce ne furent, plusieurs années durant, que pièces et opérettes filmées. Les caméras encore bruyantes et qu'il fallait enfermer dans des cabines vitrées, les difficultés techniques des premiers enregistrements sonores, tout paralysait les prises de vues. On en était pratiquement revenu à filmer d'une seule traite, sous un seul angle et en un seul plan, des comédiens qui débitaient du texte ou des chansons dans un décor circonstancié. Les premiers films qui parurent tant soit peu se libérer de ces entraves furent pourtant des opérettes (*Le chemin du Paradis, Le Congrès s'amuse*, etc...), les chansons, enregistrées en « play back » (2), permettant à la caméra de retrouver son mouvement et sa liberté d'autrefois. Ce fut — en partie — le cas pour *Hallelujah*, presque entièrement tourné en extérieurs et dont les blues, les negro-spirituals et les bruits constituaient l'essentiel de la piste sonore. Mais la première œuvre qui, tout en intégrant le son et la parole d'une façon décisive, renoua avec les conditions de tournage et de montage du cinéma muet fut assurément *L'Ange bleu*. On s'aperçut alors qu'un langage neuf venait de naître et que, loin d'être une régression ou une paralysie, la parole non seulement ne privait point le cinéma de ses qualités spécifiques mais lui apportait des moyens d'expression encore insoupçonnés. Le problème n'était pas du tout d'ajouter des bruits ou du dialogue à des images muettes, moins encore de filmer des conversations, mais de construire un langage dépendant à la fois des significations verbales et des significations visuelles, celles-ci toutefois gardant une évidente priorité.

(2) Le play back consiste à enregistrer tout d'abord les chansons en auditorium selon des conditions techniques parfaites. Lors du tournage les comédiens chantent de nouveau en suivant leur propre voix transmise et ampliflée. Le son n'étant plus enregistré les bruits d'ambiance contraires à la qualité du film sont alors sans importance. Un tel procédé toutefois n'est applicable qu'aux textes chantés et cadencés. Il est inapplicable aux conversations dont le débit serait alors mécanisé.

Or, si cela fut le fait d'une cinquantaine de films qui marquèrent progressivement les acquisitions de ce nouveau langage, l'expression audio-visuelle ne devint courante qu'à partir de 1934. En bref, l'un des apports essentiels du cinéma parlant fut de permettre l'établissement d'une continuité plus souple suivant l'évolution des êtres et des choses dans un développement temporel concret.

Nous avons souligné la difficulté d'être de la continuité filmique. On pourrait, de ce point de vue, diviser l'histoire du cinéma en une suite de périodes nettement caractérisées :

1°) Tableaux discontinus. Scènes « réalistes » ou fantasmagoriques tournées dans des décors de toile peinte, les acteurs jouant comme sur une scène, « face au public ». Cadres univoques : les personnages sont vus « en pied ». Mise en scène inspirée du Châtelet (Meliès-Zecca).

2°) Découverte du montage. Les plans remplacent les tableaux. Leur succession est déterminée par le dynamisme de l'action mais le drame, de courte durée, est limité dans l'espace et dans le temps. Tendance vers un certain « vérisme » échappant à la convention théâtrale, au moins dans la mise en scène (Porter, Smith, Williamson — série « Vitagraph »).

3°) Extension du drame dans le temps. Mise en scène appliquée de la scénographie classique (Film d'art). Pour échapper au théâtre on filme de grandes mises en scène spectaculaires (Guazzoni) ou des adaptations de romans (Capellani). Recherches picturales d'ordre académique. Les séquences, fort peu découpées, exposent chacune une phase de l'action romanesque. Elles sont reliées entre elles par des sous-titres explicatifs qui donnent toutes les indications nécessaires (motivations du drame, conversations, etc...). Ce sont, en fait, des sous-titres illustrés.

4°) Avec Ince et Griffith le cinéma devient un art. Variété des plans. Recherche d'une dramaturgie propre à l'expression visuelle. Mise en scène cinématographique et développement rythmique. Authenticité approchée des décors, du comportement, des situations. Le drame, rapide, brutal, est exposé dans un style analogue à celui de la nouvelle (Ince). Lorsque l'action a une épaisseur romanesque (*Naissance d'une Nation*), la durée est alors fragmentée en suite de « moments » discontinus. Chaque séquence, très découpée, se referme en quelque sorte sur elle-même. On saute d'un moment à un autre moment (six mois plus tard...) comme d'un lieu à un autre. C'est une suite de grandes séquences accrochées les unes aux autres par des sous-titres indicatifs et la continuité temporelle n'existe qu'à l'intérieur de chacune d'elles. Le cinéma de 1914 à 1920 applique ces principes selon des modalités infiniment variées.

5°) Recherche d'une expression visuelle pure. Dramaturgie axée sur les caractères et la psychologie avec un développement elliptique de la durée (*L'Opinion publique*). Expressionnisme et recherches picturales. Mise au point du rythme et du montage (*Potemkine*).

Pour obtenir une continuité plus homogène et éviter les sous-titres, le drame se soumet paradoxalement aux conditions unitaires de la théâtralité (unité de temps, de lieu et d'action). Concis et ramassé, le film expose un « moment dramatique » dont le réalisme apparent concrétise des données abstraites (*Dernier des Hommes*).

6°) Tendances sporadiques vers l'expression de la durée vécue. L'évolution des caractères est poursuivie parfois dans son développement continu malgré bien des difficultés inhérentes aux conditions du cinéma muet. Ces films sont exceptionnels : *Les Rapaces, Symphonie Nuptiale*. Pourtant on distingue ici et là comme l'esquisse d'une construction audio-visuelle, c'est-à-dire nécessitant ou impliquant l'expression verbale ou des notations sonores cependant absentes : *Les Nuits de Chicago, La Passion de Jeanne d'Arc, Le Vent, La Foule*. Ces deux derniers instaurent une certaine durée psychologique.

7°) Cinéma parlant. Théâtre filmé, puis mise au point progressive d'un art audio-visuel. Les structures dramatiques n'en poursuivent pas moins des principes issus de la théâtralité. Sauf quelques films dont la discontinuité intentionnelle fait qu'ils s'épanouissent comme de vastes fresques (*Hallelujah — L'opéra de quat'sous — Peter Ibbetson — Je suis un évadé*), la plupart sont centrés dans l'espace et dans le temps : *L'Ange bleu, Street Scène, Le Maudit, Le Mouchard*, etc...

Peu à peu, cependant, les films tendent à s'éloigner des structures théâtrales pour englober la temporalité du récit et s'inscrire dans les structures romanesques. Mais il s'agit le plus souvent du temps objectif et non de la durée psychologique : *Cavalcade, Je n'ai pas tué Lincoln, J'ai le droit de vivre*. Le temps toutefois se développe d'une façon continue.

8°) Développement de la durée psychologique avec l'*Insoumise* et développement progressif du style romanesque. Mise en valeur ou analyse de la durée vécue : Orson Welles, Kurosawa, Misoguchi, Bergman, Antonioni, Visconti, Fellini. Resnais, etc...

Ainsi que nous l'avons dit, la parole accusant l'existence concrète des personnages et l'authenticité des situations, le cinéma parlant devait nécessairement et logiquement s'orienter vers le réalisme — social ou psychologique — et gagner l'art du roman qui est, contrairement à tout ce qu'on pouvait penser, l'art dont il se rapproche le plus. Spectacle comme le théâtre, image comme la peinture, rythme comme la musique, il n'en est pas moins essentiellement langage — ou écriture — comme l'expression verbale. Mais un langage d'une toute autre sorte qu'il ne convient absolument pas d'assimiler à la littérature comme d'aucuns sont tentés de le faire. Et si, gagnant sur le plan concret, le cinéma parlant semble avoir perdu sur celui du rêve ou sur celui encore du comique et du burlesque, il le doit sans doute à une erreur d'interprétation bien plutôt qu'à une incapacité qui serait conséquente de ses structures. Nous verrons que la parole et le son, justement, peuvent accroître son pouvoir

en ce sens et que, plus il se rapproche des conditions objectives du réel, plus il lui devient possible de s'en défaire.

« *Tous* les films muets, dit Ado Kyrou, possédaient une magie poétique propre au cinéma. La majorité des films parlants détruisent cette poésie indépendante du sujet, de la réalisation, des acteurs, de la photo, etc... au profit de la compréhension de l'aspect premier. Contrairement aux films muets, ils essayent (et réussissent dans la majorité des cas) de ramener la poésie cinématographique au connu. Le mystère, *l'unheimlich*, l'état tellement proche du rêve dans lequel est plongé le spectateur du film muet, sont anéantis par la parole qui ramène ce même spectateur dans les bornes du connu ».

Ceci est bien vrai mais le doit à une certaine conception — ou du moins à une certaine utilisation — du dialogue, et non au fait de sa présence dans les films ; car il pourrait être tout autre ou employé à d'autres fins que d'une conversation de caractère théâtral. Kyrou, d'ailleurs, précise fort justement : « le dialogue tue la poésie. Le dialogue habituel, bien sûr ; il y aurait peut-être un dialogue « interne », *analogique* par rapport aux images, qui ne serait ni théâtre, ni expression manifeste (donc anti-poétique) de la vie superficielle » (3).

Ceci posé, essayons de voir quel rôle le dialogue peut, doit — ou devrait — jouer dans l'expression filmique et quelles sont les structures sur lesquelles se fondent les significations audio-visuelles, le cinéma n'ayant plus à être supposé muet.

60 *Rôle et sens du dialogue*

Remarquons tout d'abord ceci : que le cinéma d'autrefois n'était pas muet mais silencieux. Sauf que la parole n'y était pas nécessaire (ou ne *devait pas* l'être), les cris, les bruits, les quelques mots prononcés ici et là, lorsqu'ils faisaient partie de la description ou du comportement, étaient « entendus » par le spectateur. L'imagination accordait aux individus comme aux choses les qualités sonores qui devaient être les leurs dans la réalité sensible et la midinette prêtait aux déclarations du jeune premier les mots d'amour qu'elle rêvait d'entendre. Le dialogue étant à l'unisson de celui qui l'écoutait, on devine que cet « imaginaire » n'était pas l'aspect le moins poétique du film. Par contre, le silence n'avait aucun sens, aucun pouvoir. L'un des avantages du « sonore » fut justement de le valoriser. Le « poids » du silence n'existe que depuis le parlant et l'on sait que sa puissance expressive n'en est pas la moindre ressource.

Si l'on se reporte à une trentaine d'années en arrière, on s'aperçoit que les reproches adressés aux premiers films parlants ne faisaient que reprendre, sous une autre forme, les reproches adressés auparavant aux films muets de qualité médiocre : « Mais toujours, écrivait Pierre Porte en 1922, les sous-titres viendront couper fâcheusement les images, forceront à lire après avoir regardé, briseront le rythme du film. On a toujours l'impression, en voyant un film, qu'il y a, d'une part, les images et, d'autre part, les sous-titres. Il faut que cet antagonisme disparaisse : *il faut que les textes et images soient fondus, emportés dans un même rythme* » (4). Le seul avantage du parlant fut que le texte — alors entendu — ne venait plus briser l'unité organique du film. En revanche le film se trouvait dans l'obligation d'assurer un développement homogène, d'où une continuité plus serrée et des raccords précis de plan à plan comme de séquence à séquence. Ceci dit, tout en convenant que les mauvais films muets n'étaient pas moins bavards que les plus bavards des films parlants, un flot de verbosité niaise n'en submergea pas moins les écrans au cours des années 1928-1930.

« Un film où l'on parle n'est pas forcément un film parlant, notait alors Alexandre Arnoux ; il peut n'être qu'une comédie photographiée, une édition à bon marché, un procédé de vulgarisation d'une œuvre théâtrale ». Mais déjà, avec le « Manifeste des Trois » (Eisenstein, Poudovkine, Alexandroff) publié en 1928, les premières théories concernant l'usage de la parole et du son commençaient à se faire jour. Il y était dit, notamment :

« Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage.

« Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles.

« Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée, qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau *contrepoint orchestral* d'images-visions et d'images-sons.

« Le son, traité en tant qu'élément nouveau du montage (et comme élément indépendant de l'image visuelle), introduira inévitablement un moyen nouveau et extrêmement effectif d'exprimer et de résoudre les problèmes complexes auxquels nous nous sommes heurtés jusqu'à présent, et que nous n'avions pu résoudre en raison de l'impossibilité où l'on était de leur trouver une solution à l'aide des seuls éléments visuels.

« La *méthode du contrepoint* appliquée à la construction du film sonore et parlant non seulement n'altérera pas le caractère *international* du cinéma, mais encore rehaussera sa signification et son pouvoir de culture à un degré inconnu jusqu'à présent » (5).

A ces énoncés de base font écho les observations de René Clair : « C'est l'emploi *alterné* de l'image d'un sujet et du son produit par ce sujet — et non leur emploi *simultané* — qui crée les meilleurs effets du cinéma sonore et parlant. Il se pourrait que cette première règle qui se dégage du chaos de la technique naissante devînt une des lois de la technique de demain ». Et René Clair cite quelques exemples tirés de *Broadway Melody* :

« Ainsi, le bruit de la portière que l'on ferme, de l'auto qui part, entendu pendant que, sur l'écran, le visage angoissé de Bessie Love

(3) In *Arts*, 8 octobre 1953.

(4) « La question des sous-titres ». In *Ciné pour tous*, janvier 1922.
(5) In *Jizn Iskoustvo*, 5 août 1928.

guette, auprès d'une fenêtre, ce départ que l'on ne voit pas. Cette courte scène — dont tout l'effet est concentré sur le visage de l'actrice et que le cinéma silencieux aurait dû fragmenter en plusieurs visions — doit sa réussite à l'« unité de lieu » obtenue grâce au son.

« Ailleurs, Bessie Love couchée, triste et pensive ; on sent qu'elle est prête à pleurer ; son visage se crispe, mais disparaît dans l'ombre d'un fondu et, de l'écran devenu noir, sort le son d'un unique sanglot ».

Cet autre exemple, encore, tiré de *Show Boat* :

« Plus loin, une chanteuse, vêtue pauvrement, chante dans un petit café-concert. Le réalisateur a voulu montrer, dans un raccourci, l'ascension de cette femme vers le succès. Pendant que la chanson continue, la chanteuse devient invisible et de rapides évocations nous mènent jusqu'à une grande salle de concerts où la même chanteuse, en robe de soirée, achève les dernières mesures de la chanson que nous n'avons pas cessé d'entendre » (6).

André Levinson écrivait de son côté :

« A ce qui est déjà rendu *visible* ou sensible par *l'image*, la *parole* et le bruit n'ajoutent rien ou peu. Ce qui est superflu affaiblit forcément l'effet ! Dire la même chose deux fois de deux manières constitue un *pléonasme*.

« Exemple : les sœurs Mahoney, dans *Broadway Melody*, débutent au music-hall ; ayant chanté et dansé, elles viennent saluer. Leur succès est complet. On *voit* toute la salle se lever comme un seul homme et battre des mains. Or, l'appareil nous fait *entendre* le bruit des applaudissements. Il en résulte que ce bruit *réel* est moins opérant que sa *suggestion visuelle*. Certes, il n'y a pas grand mal : mais ce perfectionnement n'en paraît pas moins facultatif et même gratuit, superfétatoire.

« Mais voici que le rideau tombe et isole les sœurs de la salle. Immobiles, tremblantes, émues, elles s'étreignent. Alors, une rumeur monte vers elles, crépite, grandit ; c'est, *invisible* derrière la draperie, le public qui les rappelle ; cette rumeur, c'est l'âme tumultueuse de la foule qui monte vers elles — et vers nous. Les Mahoney exultent, et nous aussi, pour et avec elles, car nous sommes sous le coup d'une chose plus forte encore que la vision : la *suggestion auditive* !

« Nous faire entendre avec les yeux, nous faire voir avec les oreilles ! C'est par l'alternance et le cumul de ces deux moyens d'expression que le film parlant et sonore s'acheminera vers le triomphe, de plus en plus probable, d'une nouvelle forme d'art » (7).

Ainsi donc, dès 1929, le film sonore se trouvait déjà défini par des lois qu'il convenait d'appliquer méthodiquement si l'on voulait préserver l'expression visuelle des atteintes menaçantes du verbe. Bien qu'encore en 1933, Marcel Pagnol ait pu déclarer le plus sérieusement du monde : « Le film muet était l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser la pantomime. Le film parlant est l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le

(6) « L'avenir du film parlant », In *Pour vous*, 6 juin 1929.
(7) Reproduit dans *Cinéa-Ciné*, mai 1929.

théâtre » (8), tous ceux qui croyaient en l'art du film et qui n'avaient point de texte à faire valoir étaient d'accord sur ce point : l'image doit avoir la primauté sur le verbe, demeurer prioritaire. Mais cette primauté, on ne la concevait que comme une sorte de refus : le texte devait être rejeté hors du « donné imagé », tel qu'en son « off » ou en effets contrapuntiques. D'où les excès du début : ou théâtre filmé, ou cinéma muet agrémenté d'effets sonores et de répliques parcimonieuses. Conceptions opposées que l'on rencontrait parfois dans le même film, selon le caractère des séquences, comme ce fut le cas précisément de *Show Boat* et de *Broadway Melody*.

Dans *Sous les toits de Paris*, René Clair, constate Denis Marion... « mit un point d'honneur à ne pas rompre avec les traditions du muet, évitant le son synchrone chaque fois qu'il lui était possible, escamotant une conversation sous un bruit de fond ou derrière une porte vitrée » (9). Mais cette façon de ne pas faire entendre les paroles, de faire échanger des mots brefs aux personnages de rencontre là où normalement ils auraient dû parler, devint vite lassante. Certes, il y eut de notables réussites : la bataille entre les mauvais garçons le long de la palissade du chemin de fer, avec le bruit du train qui passe et la fumée qui enveloppe les combattants. Et la dispute dans la chambre : Pola, recueillie par Albert, mais refusant de devenir sa maîtresse, s'installe par terre. Furieux, Albert lui abandonne son lit. Aucun ne voulant céder, tous deux passent la nuit sur le plancher, séparés par le lit qui demeure sans occupant. La lumière éteinte, la dispute se poursuit dans l'obscurité. On n'entend plus qu'un échange de propos aigres-doux, tandis que l'écran reste noir. L'obscurité le justifiant, la parole reprend l'avantage et la scène acquiert une puissance suggestive assez extraordinaire par le fait, justement, qu'on ne voit rien. Et ce n'est pas le dialogue, assez anodin, qui l'emporte mais bien plutôt l'image dont la signification repose sur son absence même. Loin d'être une négation, cette « absence » est une affirmation singulière de ses capacités expressives.

Pourtant René Clair, comme beaucoup d'autres, ne devait pas tarder à s'apercevoir que le dialogue n'était pas une façon un peu simpliste de remplacer les sous-titres du muet. Puisqu'il représente la vie, le cinéma se devait d'enregistrer les paroles comme les gestes. L'essentiel était de ne pas donner la primauté à l'expression verbale, de ne l'utiliser qu'en fonction des images. Or, dans ce film, René Clair se dérobe ; il fuit devant les mots, s'efforce d'y échapper et ne s'en sert que comme d'un accessoire décoratif. Il les utilise assez paradoxalement pour « signifier », tout en les dépouillant de leur sens concret, de leur réalité dynamique. Les mots collent à la peau des personnages comme un « signe » supplémentaire sans jamais sortir réellement de leur bouche. Aussi bien ses héros, ici, ne s'expriment pas. Ils récitent un texte qui les « traduit » théoriquement. Et vouloir que la parole n'intervienne que pour « signifier » sans avoir aucune signification par elle-même, c'était encore la

(8) In *Les Cahiers du film*, 15 décembre 1933.
(9) « Portrait de René Clair ». In *Le Magazine du spectacle*, n° 1 (1945).

mettre en valeur de par son exclusion ; c'était glorifier le verbe tout en le refusant.

Autre erreur semblable, due à l'application systématique du contrepoint sonore : Dans *La vie est belle*, premier film parlant de Poudovkine, « une femme se penche à la fenêtre d'un wagon pour dire adieu à son mari ; tout à coup, elle se souvient qu'elle a oublié de dire à ce dernier quelque chose d'important ; le trouble du départ, l'émotion, l'empêchent de se rappeler exactement de quoi il s'agit ; dans son cerveau, elle a l'impression que les roues du train commencent à tourner, qu'elles tournent de plus en plus vite, que le convoi accélère sa marche pour l'éloigner de son mari avant qu'elle ait pu lui dire cette chose importante. Et le spectateur, qui *entend* le bruit du train qui démarre et prend de la vitesse, mais *voit* le wagon encore immobile, se rend bien compte qu'il s'agit là simplement d'une crainte de l'héroïne puisque sur l'écran il voit le train immobile et la jeune femme toujours penchée à la fenêtre de son compartiment » (10).

Il en serait bien ainsi, en effet, si l'action se passait dans une petite station, en rase campagne. Mais l'action est située à Moscou, dans une grande gare ; or rien ne nous dit que le bruit entendu n'est pas celui d'un train voisin qui se met en marche tandis que celui que nous voyons demeure à quai. L'effet voulu est, du même coup, anéanti.

L'*Ange bleu*, qui ne ménage ni les effets de ce genre, ni les voix « off », n'évite pas pour autant les scènes dialoguées quand la logique de l'action veut que des gens parlent. Simplement, l'auteur n'en abuse pas et le dialogue s'inscrit dans la signification du drame au même titre que le reste. Le résultat, c'est que l'*Ange bleu* n'a pas une ride quand les autres films sont devenus ridicules ou difficilement supportables.

La vérité, Jacques Feyder la détenait partiellement, qui disait alors : « *Au théâtre la situation est créée par les mots ; au cinéma les mots doivent surgir de la situation.* C'est dire que le cinéma ne se rapproche pas du théâtre, du fait qu'il s'est adjoint la parole ; il en reste aussi éloigné que précédemment et demeure un art différent, élargi, libéré » (11).

Pourtant c'est avec les premières comédies musicales de Lubitsch (*Parade d'Amour*), avec ses comédies sarcastiques surtout (*Trouble in Paradise*) que l'on commença d'entrevoir ce que pouvait être la signification audio-visuelle, la relation du texte et des images prenant alors un sens nouveau, radicalement différent de tout ce qu'on imaginait à l'époque. Il ne s'agissait plus d'intégrer des scènes dialoguées dans une architecture aussi visuelle que possible, d'éluder le dialogue ou de le réduire à l'essentiel, mais de *signifier* par la simple relation du texte et de l'image, c'est-à-dire par le contraste, la différenciation, la contradiction, etc... issus de la juxtaposition d'une chose vue et d'une chose entendue. Il s'agissait bien, en l'espèce, d'une sorte de contrepoint : point

(10) Pierre Henry : « Vers un art du cinéma sonore ». *Ciné-Ciné pour tous*, mai 1929. Le film de Poudovkine ne sortit en distribution commerciale que dans une version muette, sous le titre *Un simple cas*, en 1932.

(11) In *Pour Vous*, 20 juin 1929.

visuel contre point verbal, mais, en place des effets sonores précédemment obtenus et dont les conséquences n'étaient que de quelques sentiments suggérés ou pressentis, la relation cette fois prenait un tour intellectuel, le rapport image-texte déterminant une *idée nouvelle* dans l'esprit du spectateur. C'était, en fin de compte, *la transposition et l'extension des principes mêmes du montage* sur le plan audio-visuel : en plus de l'idée déterminée par la succession de deux images (ou montage « vertical » — suivant le sens du déroulement filmique) on obtenait une autre idée née du rapport immédiat du visuel et du verbal (montage « horizontal »), les deux significations étant simultanées (12).

Le montage est envisagé ici (comme toujours dans cet ouvrage) selon son acception la plus large : sens déterminé par des relations (de faits, d'objets, de situations, etc...) dans la succession immédiate ou dans la spatialité du champ, le visuel désormais étant constamment rapporté à l'auditif.

Un exemple — très clair — le fera mieux saisir.

Dans *Cavalcade* (de Frank Lloyd, 1933) — qui retrace l'évolution de la société anglaise depuis la mort de la reine Victoria jusqu'à la guerre de 1914 en contant l'histoire de deux familles appartenant à la gentry britannique — une séquence nous montre deux jeunes mariés sur le pont d'un transatlantique. Issus des deux familles voisines, amis depuis toujours, ils viennent de réaliser leur rêve : être mari et femme. Ils vont, selon la coutume alors en vigueur dans la haute société, visiter les chutes du Niagara, terme de leur voyage de noces. Un plan large nous les fait voir de dos, sur la plage avant du navire ; ils se dirigent vers le bastingage. Un contrechamp les cadre ensuite en plan rapproché, accoudés côte à côte, la rampe du bastingage coïncidant avec le bas de l'écran. Ils regardent l'océan, c'est-à-dire la caméra, et un court dialogue s'engage entre eux. Il lui demande si elle est heureuse, si elle ne désire rien qu'il puisse lui offrir. Elle est au comble du bonheur : « S'il m'advenait de mourir demain, dit-elle, il me semble que la vie m'aurait donné le meilleur de ce que j'attendais d'elle ». Ce n'est là, bien sûr, qu'une idée gratuite ; or, au cours de cette conversation, la caméra recule lentement et le champ, s'élargissant à mesure, laisse voir, à l'instant précis où la jeune épouse vient d'achever sa phrase, une bouée accrochée au bastingage et sur laquelle on lit : « Titanic ». Et l'on passe au plan suivant (13).

On retrouve, sous une autre forme, ce mouvement de choc en retour dont nous avons parlé, qui fait basculer soudain le sens premier

(12) En lisant les textes d'Eisenstein (*Film Sense - Film Form*) on peut s'apercevoir que chez lui, la dénomination est inversée. Eisenstein appelle montage horizontal ce que nous appelons ici montage vertical. Cela tient à ce que les tables de montage en U.R.S.S. ont un défilement horizontal : Son et image paraissent donc comme superposés (sens vertical), les images se suivant horizontalement. En France et en Amérique (Moviola, Mauritone) le défilement est vertical comme en projection. Nous croyons que notre dénomination est plus rationnelle en ce sens qu'elle se rapporte au sens habituel du défilement du film, à la projection comme à la prise de vues.

(13) Rappelons que le *Titanic* sombra tragiquement dans la nuit du 12 avril 1912 au cours de son premier et unique voyage après avoir heurté un iceberg. Il y eut peu de survivants.

du film et donne ici une résonance tragique à des mots apparemment dépourvus de sens. C'est, dans une simplicité encore élémentaire, un exemple parfait de langage filmique, une signification audio-visuelle pure. Un bon film parlant ne devrait comporter que des expressions de cette sorte. Et l'on se souvient du début de *Trouble in Paradise* : A Venise sur le grand Canal, un gondolier avance et chante à tue tête « O Sole mio », l'air inspiré, convaincu. Il pleut. A n'en pas douter il promène un couple d'amoureux transis. Voici justement qu'il s'arrête devant les marches d'un merveilleux palais... Mais non, c'est tout simplement le boueux du quartier qui fait sa tournée et vide les caisses à ordures à grand fracas ! Tout le film est sur ce ton.

Pour être précis on pourrait définir la structure du film parlant en s'aidant des croquis ci-contre — ceux-ci ne prétendant nullement figurer une règle stricte mais traduire schématiquement une démarche d'ordre général :

Si nous avons, d'une part, la continuité visuelle A-B-C-D et, d'autre part, la continuité verbale A'-B'-C'-D' (fig. 1), nous voyons que :

Le plan A est associé au dialogue A'. Chacun d'eux apportant une signification qui lui est propre, une troisième signification résulte de leur relation immédiate : AA', que nous dirons signification vraie du plan A.

Figure 1

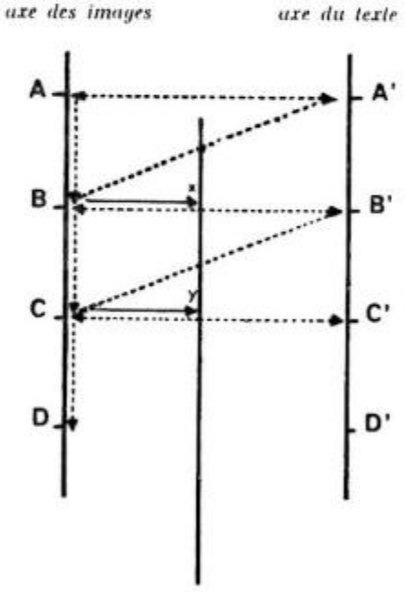
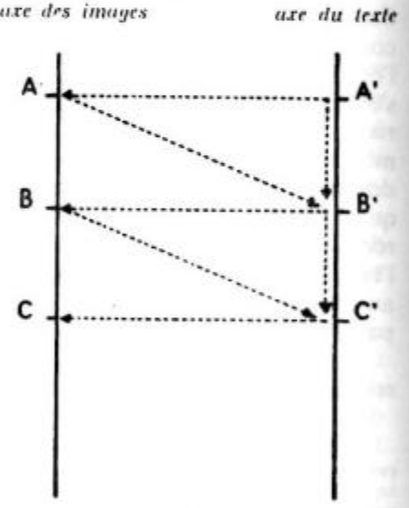


Figure 2



D'autre part, le plan A sollicite le plan B qui poursuit logiquement les implications ou le donné initial de A. Un certain sens résulte du rapport A/B, mais ce sens est corrigé par l'effet du dialogue A'. Autrement dit, le rapport A/B est, en réalité, un rapport AA'/B. D'où une signification X.

Le plan B, à son tour, est associé au dialogue B'. Il renvoie visuellement au plan C, mais la signification (BB' + X) rejaillit sur C selon un rapport BB'/C. D'où une signification Y. Et ainsi de suite...

On voit cependant que dans la suite A-B-C-D-... les plans s'enchaînent *directement* selon la logique du drame. Au contraire, dans la suite A'-B'-C'-D'..., les données verbales ne s'enchaînent pas de proche en proche. Leur sens est relatif aux implications visuelles. Si l'on rapporte B' à A' hors de la continuité filmique cela peut n'avoir aucun sens. Le sens est défini par l'intermédiaire de B.

Autrement dit, la continuité filmique repose essentiellement sur le développement visuel qui constitue la charpente, *l'axe de structure* du film. Cela ne veut pas dire que le texte ne peut pas servir de charnière, modifier ou gauchir constamment la continuité puisque ses interventions incessantes ont pour objet de le faire. Mais le développement logique et les significations majeures se fondent sur le développement des images et non sur l'enchaînement verbal.

Dans le théâtre filmé ou dans les mauvais films parlants, c'est le contraire qui se produit. Si nous avons (fig. 2), les plans A et B d'une part, les textes A' et B' d'autre part, on voit que l'enchaînement logique, dramatique, psychologique, etc... est axé sur la continuité verbale : A' commande B' et ainsi de suite. Au dialogue A' correspond une image A qui situe des personnages et une action en un lieu et un temps donnés. Elle les place dans un décor, les met en scène, décrit des mouvements, illustre une situation *signifiée par le verbe* mais ne signifie rien — ou pas grand'chose — par elle-même. C'est du dialogue habillé d'images. Ces images peuvent être fort belles, cela peut être l'occasion d'un spectacle agréable, mais ce n'est plus de l'expression filmique.

C'est exactement ce que l'on veut dire lorsqu'on dit d'un film : « Cela n'est pas du cinéma ».

Un bon film parlant n'est donc pas, comme on l'a cru longtemps, un film qui comporte peu de dialogues. La quantité verbale n'a rien à voir en la circonstance. Un film peut être fort peu parlant et être du très mauvais cinéma, un autre peut comporter d'incessants bavardages et n'en être pas moins remarquable. Ce qui compte, ce n'est pas l'importance quantitative du texte, *c'est le rôle qu'on lui fait jouer.*

Il convient tout d'abord de distinguer, dans le dialogue, deux aspects généralement confondus : le dialogue « de scène » et le dialogue « de comportement ».

Dans la vie, les gens parlent ; souvent pour ne rien dire, mais ils parlent. Cela fait partie de leur manière d'être : « Bonjour mon vieux. Ça va ? — Ça irait mieux s'il ne pleuvait pas... trois bus qui me passent sous le nez et je suis en retard... etc. » Puisqu'il représente la vie, le cinéma se doit d'enregistrer les paroles comme les gestes. Mais les

conversations banales n'ont pas plus d'importance que les bruits si, toutefois, elles situent un caractère, un état d'esprit, une mentalité. Comme le remarque fort justement Merleau-Ponty « la prodigalité ou l'avarice des mots, la plénitude ou le creux des paroles, leur exactitude ou leur affectation font sentir l'essence d'un personnage plus sûrement que beaucoup de descriptions ». Néanmoins ces conversations dont l'importance psychologique est considérable n'engagent pas les individus. Elles les installent dans leur présence mais n'explicitent en aucun cas la situation dans laquelle ils se trouvent. Les dialogues de ce genre peuvent abonder dans un film sans nuire à ses qualités proprement cinématographiques car, s'ils contribuent à la compréhension des personnages, ils ne font connaître que ce qu'ils sont, nullement ce qu'ils pensent et ne participent que fort peu à la compréhension du drame.

Le dialogue de scène, au contraire, nous renseigne sur les pensées, les sentiments, les intentions des héros. C'est le dialogue de théâtre. Parfaitement légitime au cinéma, il ne l'est cependant que dans la mesure où il correspond à la réalité vraie, c'est-à-dire à des situations où il est normal que les individus s'engagent, lorsqu'il y a débat, confrontation. Mais, dans la vie, les gens ne se révèlent jamais totalement par ce qu'ils disent ; il y a une marge plus ou moins grande qui préserve une part importante de leur être réel. Cette marge n'existe pas au théâtre (ou fort peu), les personnages ne pouvant se signifier que par le verbe et devant le faire nécessairement, autant pour justifier de leurs actes que pour permettre la compréhension du drame. Il n'en est pas de même au cinéma où c'est précisément cette zone d'ombre qui devient intéressante et dont l'exploration permet de *découvrir* les êtres *au-delà de ce qu'ils disent*. La parole au cinéma n'a pas pour objet d'ajouter des idées aux images. Lorsqu'elle le fait, lorsque ce qui doit être compris l'est uniquement par l'intermédiaire de ce qui est dit, lorsque le texte ramène à lui seul l'expression et la signification de l'intrigue, lorsque ce qui « engage » les héros ne relève que de leurs seules paroles, alors nous sommes en présence d'une œuvre qui n'a plus rien à voir avec l'expression filmique. Dans la mesure où il est un art, en effet, le cinéma n'a pas *à enregistrer des significations*, mais à *créer* les siennes propres.

Certes, les procédés filmiques permettant de mettre en valeur des « moments d'expression verbale » mieux que ne saurait le faire aucune mise en scène théâtrale, rien n'empêche d'utiliser le cinéma pour « mettre en scène » une pièce quelconque. On ne lui demande plus alors d'être un art. Simplement, de se mettre au service d'un moyen d'expression différent, de valoriser une expression achevée. On ne retient de lui que ses procédés. C'est un emploi qui est loin d'être sans portée. Il ne s'agit plus de « théâtre filmé » au sens péjoratif du mot (la caméra enregistrant une mise en scène théâtrale), mais bien de *mise en scène cinématographique appliquée à une œuvre théâtrale*, laquelle peut en tirer un enrichissement considérable. Non point que le cinéma y ajoute grand'chose, puisqu'il n'exprime rien par lui-même, mais par le fait qu'il souligne, valorise, et surtout, *amplifie* le sens d'une expression verbale. Des œuvres comme *Hamlet* (Gregory Kozintzef), *Henry V* (L. Olivier), *Macbeth* (Orson Welles) ou *Les parents terribles* (Jean Cocteau), le prouvent abondamment. Mais c'est une *manière de mise en scène* ; ce n'est plus un *mode d'expression*. L'art, ici, n'est que du théâtre.

On pourrait se demander en quoi une pièce de théâtre ainsi mise en film est moins cinématographique qu'un film parlant dont l'expression le devrait au seul dialogue. En vérité, elle ne l'est pas beaucoup moins. En ceci, tout de même, que la pièce est conçue et construite en vue de la représentation scénique alors que le scénario, fût-il dialogué à l'excès, est conçu en vue d'une représentation cinématographique. A défaut de significations visuelles il envisage du moins une continuité se développant librement dans l'espace et dans le temps, dégagée en tout cas des impératifs de la scène.

Mais il y a autre chose ; une chose qui, examinée de près, se révèle beaucoup plus importante : *la structure du dialogue*.

Au théâtre, tout est organisé, préparé, agencé en vue de l'expression verbale, celle-ci constituant à la fois la continuité dramatique, sa substance et son expression. L'œuvre, ne reposant que sur des mots, ramasse en un temps et en un lieu donnés des « moments de parole » et uniquement de tels moments, les autres étant sans effet (14). De telle sorte qu'une pièce de théâtre n'est qu'une suite de conversations ininterrompues. Plus ou moins vite, selon le genre, les réparties fusent qui, parfois, se succèdent à la cadence d'une mitrailleuse. Et toujours spirituelles — ou littéraires. L'extraordinaire au théâtre, c'est l'intelligence des héros : cerveaux lucides et beaux parleurs ne s'exprimant qu'en un langage châtié, recuit et ratissé, sans prendre le temps de réfléchir ou de chercher leurs mots ; l'intelligence coule de source. Mais la source, malgré sa culture et son esprit, a mis six mois à concevoir ce qui, sur scène, est débité en deux heures de temps. Il s'ensuit que les acteurs « assument » un texte bien plutôt qu'un personnage. Sans doute donnent-ils de la vie et un semblant de vérité à leur rôle mais ils ne peuvent le « vivre » comme un acteur de cinéma parce que ce personnage et surtout ce texte n'appartiennent pas à la réalité vraie. Les reproches de jeu artificiel, ampoulé, fabriqué, que l'on a fait bien souvent aux comédiens de théâtre, le doit bien plus à l'artifice du texte et aux nécessités du débit verbal imposé par la scène qu'à un mode gestuel ou expressif qui se soumet facilement aux conditions du film. Il est étrange qu'on ne l'ait jamais remarqué — pas à ma connaissance en tout cas — et que l'on ait toujours tenu le comédien pour responsable de ce à quoi le théâtre même l'oblige (15). Sur scène, un comédien qui n'a rien à dire ne sait plus que faire : il prend une attitude. Et il serait difficile qu'il en soit autrement car un instant de vie vraie ferait basculer instantanément l'artifice nécessaire à la vérité de l'expression scénique.

(14) Dans le « théâtre du silence » de Jean-Jacques Bernard où l'auteur s'exprime davantage par ce qui n'est pas dit — mais que les paroles laissent entendre — ledit silence ne relève que des choses tues, nullement d'une absence de dialogue ou d'un temps marqué entre les mots.

(15) On n'a jamais souligné autre chose en effet que l'obligation pour le comédien d'enfler la voix et de forcer le geste à seule fin de « passer la rampe ». C'est évident mais un peu simpliste.

On voit bien que les remarques ci-dessus ne sont point des critiques mais de simples constats. La vérité théâtrale est une vérité *de convention,* une réalité *stylisée,* un ensemble d'artifices qui permettent d'atteindre à une vérité *essentielle* au-delà du réel truqué chargé de la transmettre. Mais si ces conventions sont admissibles à la scène, voire nécessaires, il n'en est pas de même au cinéma dont la vérité *réaliste* est fondée sur un sentiment de réalité vraie donné par la représentation et la mise en œuvre du réel concret.

Envahissant ou non, le dialogue de film doit donc donner une impression de vie vécue, telle du moins qu'elle pourrait l'être dans les situations envisagées. Rien n'est plus affligeant au cinéma que ces « mots d'auteur » que l'on met dans la bouche de personnages qui, de toute évidence, ne seraient point capables de les imaginer ou pas en état de le faire dans les circonstances qui les mettent en scène. Le dialogue de film ne doit pas pour autant être débraillé ou incolore mais *spontané.* Il doit sortir de la bouche des personnages et non de la mémoire des comédiens. En outre, dans les moments de conversation les plus animés, les individus doivent avoir le temps de penser ce qu'ils disent, tout comme dans la vie réelle. Les mots repris, ânonnés, bafouillés (à condition que l'on ne sente pas l'*intention* de le faire) ne peuvent qu'ajouter parfois au sentiment de réalité vraie. Certes, il doivent être audibles. Mais combien de metteurs en scène s'attachent à ce que les textes soient « bien dits ». Un acteur hésite, accroche, se reprend... aussitôt l'on coupe et l'on recommence. Tandis qu'on jette le « moment de vérité » on garde la phrase bien enlevée : ce sera sans doute la plus artificielle. On peut reprocher bien des choses à la prétendue « nouvelle vague » mais on doit reconnaître que les jeunes metteurs en scène ont su s'affranchir heureusement du parler théâtral encore en usage dans le cinéma courant. De ce point de vue des films comme *A bout de souffle* ont marqué un pas en avant vers le rejet du texte « fabriqué ».

Il est curieux d'enregistrer au magnétophone des conversations courantes à l'insu des élocuteurs. Dans *Bâtons, chiffres et lettres,* Raymond Queneau rapporte les observations du romancier et musicologue sud-américain Alejo Carpentier relatives à de telles expériences :

« Il en résulte, dit celui-ci, quelque chose d'absolument invraisemblable. La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman... Le résultat est prodigieux d'imprévu et de révélation sur les vraies lois du style parlé.

« Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre). Peu à peu, depuis les premiers romans du genre réaliste, nous nous sommes habitués à une sorte de mécanisme du réalisme, à une sorte de fixation conventionnelle du parler qui n'a absolument rien à voir avec le vrai

parler. Il y a dans le parler quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité ».

On en viendrait à souhaiter, dans la plupart des cas, un dialogue improvisé par les acteurs à partir d'une indication de sens ou, à la limite, un dialogue écrit dont ils pourraient modifier les termes et la structure selon leur propre sensibilité. D'autant que, dans le langage parlé, ainsi que l'a fait remarquer Vendryes, la phrase tend à se séparer en deux tronçons distincts : d'une part tous les morphèmes (structure syntaxique) et de l'autre tous les sémantèmes (données signifiantes). « Devant *l'Equipe,* faubourg Montmartre, dit Raymond Queneau, on n'entendra jamais dire : « *N'est-ce point Bobet qui, l'année dernière, avait déjà gagné le Tour de France ?* », mais : « *Il l'avait déjà gagné le Tour de France l'année dernière, Bobet ?* » (...) Enfin, le futur lui-même est menacé. On ne dit plus guère : *Iras-tu demain à la campagne ?* (on emploie de préférence la forme positive avec la simple intonation interrogative : *Tu vas demain à la campagne ?*) *Je prend le train à midi* est beaucoup plus fréquent que : *Je prendrai le train à midi* » etc.

Le film s'est évadé tout d'abord de la mise en scène théâtrale, puis de l'interprétation théâtrale, puis des contraintes de la dramaturgie, puis du concept même de théâtralité. Il lui reste encore à s'évader des restrictions contraignantes du dialogue « bien écrit » (disons : littéraire) et de la verbosité scénique. S'il ne l'a fait jusqu'ici c'est que la plupart du temps — en France tout au moins — les dialoguistes sont gens de théâtre. Ce sont des auteurs qui ne conçoivent le dialogue que comme le développement verbal d'une situation et nullement comme une incise dramatique ou psychologique en regard d'une expression visuelle. Bienheureux lorsqu'ils ne sont pas chargés de l'adaptation car la continuité alors n'est plus qu'un dialogue illustré relevant des structures auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure.

Quand le réalisateur n'écrit pas lui-même ses dialogues — ce qui est le cas le plus fréquent — la seule méthode valable est celle-ci, exposée par Louis Daquin : « Pour ma part, dit-il, lorsque je me suis mis définitivement d'accord avec l'adaptateur sur la continuité de l'histoire, j'établis un pré-découpage. J'entends par-là que *j'écris* le film *tel qu'il se déroulera, tel que je le vois,* avec le plus de détails possible. Sur ce travail je réserve la moitié droite de la feuille pour les indications du dialogue, c'est-à-dire que je note ce que je désire que les personnages disent suivant les nécessités de la compréhension de l'histoire et la psychologie des partenaires. C'est d'après ces indications que le dialoguiste va écrire son dialogue. Par ce procédé, je le cantonne dans un cadre bien délimité et je lui fournis le moyen de s'imprégner du style que je désire donner au film et de la manière dont je le traiterai. Cette méthode évite des pertes de temps et des heurts par malentendus ou incompréhension. Bien entendu elle ne saurait être rigide et il peut arriver que le dialoguiste apporte sa contribution à la construction du récit en suggérant par son dialogue au metteur en scène un développement que celui-ci n'avait pas prévu. Mais la grande difficulté réside tout

de même dans cette sorte de discipline qu'il est nécessaire d'imposer au dialoguiste, sans toutefois jamais le brider ni lui enlever son inspiration ». (*Le metteur en scène et le dialogue*).

En ce qui concerne le commentaire, les règles générales sont à peu près les mêmes que pour le dialogue : Ne pas faire double emploi avec l'image. Ne pas expliquer ce que l'on voit mais prendre quelque distance et porter un jugement sur les événements et les choses représentés. Moins le commentaire est abondant, plus il s'efface derrière le film, meilleur il est.

Le commentaire proprement dit, extérieur au film, c'est-à-dire désintéressé, objectif, ne se produit guère que dans les films de court métrage, documentaires, essais poétiques ou autres.

Dans les films dramatiques il s'identifie la plupart du temps à l'exposé de certains faits par l'un des personnages du drame. Tandis que les images représentent les événements décrits, le narrateur, qui développe son point de vue, poursuit son récit en voix « off ». Ce procédé permet de relier, de par les implications verbales, des événements sans relation logique immédiate. Il peut être — nous l'avons vu — exploité de diverses façons (*Thomas Garner - Citizen Kane - Rashomon*).

Toutefois, lorsqu'il s'agit d'une action n'engageant point des états de conscience mais simplement des faits quelconques, le texte, qui expose ou explique ces faits, risque de faire double emploi avec ce que les images montrent nécessairement.

Afin d'éviter ces effets pléthoriques, il convient de décaler tant soit peu l'image et le son, de détruire leur production simultanée. Un décalage d'une demi-seconde convient généralement mais tout dépend, bien entendu, de la longueur de la scène, de son caractère et de son importance. Cela peut aller, d'une demi-seconde à deux secondes. Toutefois, en règle générale, le commentaire doit intervenir *après* l'image. L'inverse est aberrant ; à tout le moins anti-cinématographique.

En effet, si l'on explique *d'abord* des faits que nous voyons *ensuite*, l'entendement, amené par le commentaire, est essentiellement verbal. L'image donc, ne fait plus que compléter, préciser — illustrer en un mot — ce que dit le texte, lequel n'est plus un commentaire mais un *récit* agrémenté d'images. Ce fut le cas notamment du *Rideau cramoisi* (d'Alexandre Astruc) dont je puis d'autant mieux parler que j'en ai fait le montage. Malgré mes efforts et mes explications (et Dieu sait ! nos disputes...) Astruc voulait expressément que le texte précédât l'image. A l'époque (1952), selon les théories de Bazin, Leenhardt et Astruc lui-même, la primauté du texte était chose sacro-sainte. Aujourd'hui, l'auteur n'aime plus son film — le meilleur pourtant qu'il ait réalisé : « C'est de la littérature illustrée » dit-il (interview de *Cinéma 62*). Dix ans lui furent donc nécessaires pour reconnaître une chose qui était, d'elle-même, évidente !....

Au contraire, dans un court métrage déjà ancien, *Combourg, visage de pierre* (de Jacques de Casenbroot, 1947), l'auteur découvre Combourg, son parc, son château, en s'inspirant du texte célèbre qui sert de commentaire. Mais ici le texte suit les images. Comme celles-ci — fort

belles — sont toujours en rapport avec ce que dit Chateaubriand, et comme la perception est *visuelle*, nous éprouvons *d'abord*, devant ces choses vues, une certaine émotion. Aussitôt que ressentie, cette émotion se décante dans notre esprit qui formule un certain jugement, lequel jugement appelle des mots pour se signifier. Et voici que ces mots, nous les recevons en même temps que nous les pensons, c'est-à-dire que notre pensée se moule dans les phrases mêmes de Chateaubriand au moment précis où nous les sollicitons. Qui plus est, ce texte magistral nous donne l'impression que, dans notre for intérieur, nous traduisons notre émotion avec la maîtrise et l'exactitude verbale de Chateaubriand. Comme lui nous ressentons et, comme lui, nous disons avec des mots ce que nous avons ressenti.

Ainsi donc l'émotion *précède* l'expression, alors que dans *Le rideau cramoisi* c'est le contraire. Or, une émotion *déjà signifiée* ne peut plus émouvoir puisque cette émotion est tout entière dans la signification donnée.

Au cinéma, ce qui doit l'emporter, ce n'est ni le signifié ni la signification mais *le continuel passage du non-signifié au signifié, le glissement de l'émotionnel à l'intellectuel à travers une signification toujours contingente*. Nous avons exprimé cette vérité de plusieurs façons déjà en la considérant sous des aspects divers et ne pouvons que toujours y revenir puisque tout y renvoie, toujours, de tous les côtés.

Avant d'examiner quel rôle enrichissant l'expression verbale pourrait jouer dans un cinéma à peine esquissé de nos jours, il n'est pas inutile de dire quelques mots du dialogue *d'idées*, de ce dialogue à prétentions philosophiques par lequel certains auteurs voudraient transmettre des « pensées » en les mettant dans la bouche de leurs personnages. Rien à mon sens n'est plus artificiel. Non que des gens intelligents ne puissent dire des choses sensées (les intellectuels pouvant être mis en scène aussi bien que les cow-boys ou les gangsters) mais, s'ils expriment des idées au cours d'une conversation, ce ne peut être que d'une façon vague et imprécise. On n'installe pas dramatiquement une discussion métaphysique. D'autre part, les conditions mêmes de l'art — allusion, suggestion, rythme, équilibre — et du cinéma en particulier — développements visuels non verbaux — sont contraires aux conditions de logique et de rigueur imposées par la formulation des idées. Donner une forme parfaite à l'expression d'une pensée (Pascal, Nietzsche, Bergson) est une chose, faire œuvre d'art en est une autre. Car si l'œuvre d'art doit suggérer des idées à la faveur d'une certaine prise de possession du monde, elle n'a pas à les préciser. Quand elle le fait, il est rare qu'elle formule autre chose que de pauvres idées.

On a fait grand cas voici quelques années de *La Strada*. Bien que ce ne soit point le meilleur film de Fellini, c'est une œuvre intéressante. L'idée générale est de la solitude d'un homme qui découvre l'absurdité de son existence après avoir perdu le seul être qui lui était attaché et pour lequel il n'avait eu jusque-là qu'une sorte de mépris amusé et narquois. Le film, donc, donne à penser. On reprocherait plutôt à sa symbolique d'être un peu trop évidente. Mais, pour une partie du public, ce qui

retenait l'attention c'était la fameuse « parabole du caillou ». Essayons d'en explorer la « vertigineuse profondeur ».

Au cours d'une conversation, Matto (Richard Basehart) dit à Gelsomina (Giuletta Massina) : « Tu ne vas pas me croire... et pourtant tout en ce monde sert à quelque chose. Prends... prends un caillou, par exemple. Hé ! celui-ci, n'importe lequel. Eh bien ! celui-ci aussi sert à quelque chose : même ce petit caillou (...) Je ne sais pas à quoi il sert, moi, ce caillou, mais il sert sûrement à quelque chose ! S'il est inutile tout le reste aussi est inutile, et même les étoiles ! C'est comme ça tu sais ?... Tout ce qui existe sert à quelque chose... Et toi aussi tu sers à quelque chose, avec ta tête d'artichaut... » etc...

La morale de l'histoire c'est que « tout ce qui existe est utile ». Rien donc n'est inutile. Mais si *rien* n'est inutile, l'idée d'inutilité se détruit d'elle-même puisqu'elle ne se rapporte... à rien. D'autre part, si tout ce qui existe est utile, l'idée d'utilité s'identifie à l'idée même d'existence. Dire donc « tout ce qui existe est utile », c'est dire d'une autre façon : « tout ce qui existe existe »... La vertigineuse profondeur se résout en une tautologie doublée d'une vérité de la Palice.

Cela n'aurait aucune importance si l'on n'avait voulu voir en cette parabole l'expression d'une « philosophie de l'existence ». Les héros du film sont de pauvres forains et il serait ridicule de leur prêter des conversations bergsoniennes. C'est une philosophie de bonnes femmes et nous l'entendons bien ainsi. Où le bât blesse c'est qu'on a voulu donner des perspectives métaphysiques à des propos dont l'ingénuité seule est de circonstance. S'il y a une philosophie de l'existence, c'est du film lui-même qu'elle émane et non des conversations qui y sont incluses.

Conversations philosophiques encore dans *La pointe courte* (Agnès Varda, 1955). Le moment n'est pas de discuter du film dont les images sont fort belles et dont la symbolique, cependant outrancière, n'est pas sans intérêt. Mais que dire de ce couple qui, parmi les pêcheurs de moules et les ostréiculteurs de Sète, échange sur l'amour des propos comme on n'en saurait plus tenir que dans les cafés littéraires un peu arriérés ? Ce sont des intellectuels, bien sûr — du moins ils le croient et font tout, visiblement, pour nous le faire croire. Peu importe : s'il n'était question que de généralités, on ne saurait reprocher que le style ampoulé et prétentieux du dialogue. Mais ils parlent de *leur* amour. Et c'est alors du plus haut comique. Car un couple de philosophes peut bien disserter de l'amour considéré du point de vue sociologique, phénoménologique ou psychanalytique, mais point des sentiments qui les unissent. Si cela était, ils le feraient avec une simplicité extrême, sachant fort bien qu'en parler autrement serait d'une impudeur, d'une inconscience ou d'une prétention hors de saison. Il faut que l'auteur ignore tout de la vie — ou de ce que peut être la vie d'un couple d'intellectuels — pour les présenter sous un semblable jour. Et si le film se veut symbolique, c'est alors le symbole même de l'artifice !

Plutôt que chez Agnès Varda nous chercherons la philosophie chez Merleau-Ponty. Et nous dirons avec lui :

« Il y a toujours, dans un roman, une idée qui peut se résumer en

quelques mots, un scénario qui tient en quelques lignes. Il y a toujours dans un poème allusion à des choses ou à des idées. Et cependant le roman pur, la poésie pure n'ont pas simplement pour fonction de nous signifier ces faits, ces idées ou ces choses, car alors le poème pourrait se traduire exactement en prose et le roman ne perdrait rien à être résumé (...). De la même manière, il y a toujours dans un film une histoire, et souvent une idée, mais la fonction du film n'est pas de nous *faire connaître* les faits ou l'idée. Kant dit avec profondeur que dans la connaissance l'imagination travaille au profit de l'entendement, tandis que dans l'art l'entendement travaille au profit de l'imagination. C'est-à-dire : l'idée ou les faits prosaïques ne sont là que pour donner au créateur l'occasion de leur chercher des emblèmes sensibles et d'en tracer le monogramme visible et sonore. Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que par lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, *non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments* (16). Un film signifie comme nous avons vu plus haut qu'une chose signifie : l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux ». (*Le cinéma et la nouvelle psychologie*).

Dans les films commentés, fondés généralement sur le principe du « retour en arrière », le narrateur expose ce qu'il sait mais son engagement est très relatif. Les événements dont il nous fait part sont toujours vus « de l'extérieur ». L'idée d'un commentaire à la première personne devait donc se manifester à peu près dans le même temps que celle d'un film dont le héros n'apparaîtrait pas sur l'écran ; mais tandis que le film *agi* à la première personne se révélait impraticable pour les raisons que nous avons dites, le film *pensé* à la première personne devait ouvrir des horizons illimités. Le commentaire, prenant le ton et l'ampleur d'une sorte d'examen de conscience, partait à la conquête d'un monde subjectif analogue à celui de l'analyse proustienne.

A dire vrai, les premiers commentaires subjectifs (*Qu'elle était verte ma vallée* — *Brève rencontre*), ne supposaient aucun examen d'aucune sorte. Le film se contentait de retracer chronologiquement des faits vécus par le héros. Une fois encore, c'était une réalité objective vue sous un angle subjectif ; le narrateur témoignait sur ses actes bien plutôt que sur un « vécu psychique » et les événements mis en cause n'étaient rejetés dans le passé que par le fait d'un commentaire écrit à l'imparfait ou au passé simple.

Ce n'est guère qu'avec *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1960) que cette étape fut franchie, le temps vécu et la mémoire devenant les éléments essentiels d'un film dont le sujet de base, si grave soit-il, n'était

(16) C'est moi qui souligne.

plus qu'un prétexte. Au lieu de permettre la saisie d'un individu cerné par le regard d'une ou de plusieurs personnes, comme *Thomas Garner* ou *Citizen Kane*, le temps ouvrait sur une conscience et permettait ce retour sur soi-même dont nous venons de parler.

Dans ce film comme dans Proust (la madeleine trempée dans la tasse de thé), la mémorisation est provoquée par une sensation : c'est l'image de la main du Japonais retournée sur le drap qui fait réapparaître brusquement, sans que rien l'ait laissé prévoir, l'image de la main de l'Allemand tué sur le quai de Nevers. Bien entendu les événements passés ne ressurgissent pas dans l'ordre où ils ont été vécus mais dans un ordre déterminé par les opérations de la conscience. Toutefois il ne s'agit plus d'un « retour en arrière » au sens exact du mot. Dans celui-ci, en effet, le passé est re-présenté dans sa réalité objective comme s'il était vécu *de nouveau* par le personnage qui se souvient. Ici, c'est un rappel du passé par la conscience *présente* ; ce dont la jeune femme se souvient constitue l'étoffe même de son souvenir : c'est une trace laissée dans le présent par le passé mais qui appartient au présent actuellement vécu ; c'est l'actualisation d'un complexe de sensations retrouvé dans l'imaginaire comme « conscience de ». La perpétuelle resurgence du passé, qui mêle des fragments de vie vécue à des actes en train de se faire, fait que le souvenir se superpose au réel concret et lui donne un sens profond. Les relations ne sont ni logiques ni causales mais analogiques et affectives.

La différence compositionnelle des images (dominante de plans rapprochés — éclairages violents, à Hiroshima ; dominante de plans lointains, tonalités en grisaille, à Nevers) *oppose* les faits et les distingue dans le temps comme ils le sont dans l'espace, cependant que le commentaire les *relie* dans la conscience, crée une unité psychologique et donne un sens aux évocations, autonomes et disparates. Entre Nevers et Hiroshima, entre le passé et le présent, entre le souvenir et la réalité se nouent des fils qui recomposent une existence. A la faveur d'une prise de conscience qui l'éclaire, le présent s'affirme comme un instant privilégié entre la mémoire et l'oubli.

Entremêlé de dialogues brefs, le commentaire n'est jamais explicatif : il traduit des sentiments, des états de conscience. Et si parfois les choses sont dites par l'image et par le texte, il n'y a jamais pléonasme en ce sens qu'elles sont appréhendées sur des plans différents. Le texte n'est jamais l'équivalent verbal des images ; il leur fait écho comme une sorte de correspondance intérieure, d'où il résulte que l'on dit *autre chose* en parlant des *mêmes choses* ; il y a complémentarité et non identité. Le dialogue lui-même prolonge le monologue intérieur. Lorsque la jeune femme parle à son amant elle se parle à elle-même bien plutôt qu'elle ne lui parle. Elle se cherche une certitude fuyante et revit son passé dans le présent dans le même temps que ce présent se substitue au passé et devient souvenir selon l'éternelle dualité de la mémoire et de l'oubli : « Du temps passera. Nous n'aurons plus rien à faire. Tout disparaîtra. Nous ne pourrons même plus nommer ce qui nous unira »... C'est presque un état de demi-sommeil, d'hypnose dont la gifle la délivre

soudain comme elle la délivre de l'emprise du passé. D'où le caractère incantatoire du monologue intérieur. Le texte est une musique de mots. Avec ses répétitions, ses reprises obsessionnelles psalmodiées comme un délire verbal, il réagit constamment sur les images et les polarise. A la lumière du souvenir, la réalité, totalement subjectivée, confine au rêve et le conflit intérieur, porté sur un acte de mémoire, fait que l'examen de conscience se métamorphose en poème. « Formellement c'est un film plus proche d'une construction musicale que d'une construction dramatique. Il s'adresse moins à la raison qu'à la sensibilité », dit son auteur.

D'un certain point de vue strictement psychologique, il y a toutefois un hiatus : Les événements de Nevers nous sont toujours présentés *objectivement* comme « vus de l'extérieur ». Nous voyons Emmanuelle Riva accomplir ses propres actes alors que dans ce passé, vécu par elle, elle ne pouvait pas *se voir* étant elle-même au centre de sa vision. Mais, outre que l'on se heurte ici aux difficultés de la caméra subjective, il semble que cet arbitraire postule l'originalité même du film. Il permet l'opposition plus forte d'un texte analytique et d'une image descriptive, celle-ci se présentant telle qu'une *objectivation du subjectif*, tout comme si l'être vivant se projetait devant sa propre conscience et se regardait vivre.

Ceci dit, il n'en demeure pas moins que le champ reste ouvert à une exploration plus profonde encore des faits de mémoire. On peut imaginer en effet un personnage se remémorant des événements passés filmés selon le mode utilisé dans *La dame du Lac*. Ce qui, dans ce film, était injustifié comme ne se rapportant à aucun individu visible se trouverait de la sorte endossé par l'être *présent*. La caméra subjective s'appliquant au souvenir d'un personnage *objectivement situé* dans l'espace et dans le temps trouverait alors sa parfaite justification.

Pour ce qui est d'*Hiroshima, mon amour* et de son commentaire on voit clairement que les qualités littéraires du texte, qui sont évidentes, sont *nécessaires*. Le texte, impliqué par un certain regard, ne « tient » pas hors du film. Il renvoie constamment aux images sans jamais les « expliquer », et si le film semble « imprégné de littérature », comme d'aucuns l'ont prétendu, c'est dans la mesure où son propos participe de l'art romanesque. Il n'est littéraire ni dans sa forme ni dans son expression et se rapprocherait bien plutôt du cinéma pur, c'est-à-dire de la spécificité filmique par excellence.

C'est le propre des aveugles que de rapprocher ce film des œuvres de Chris Marker où le texte est roi et de la *Pointe courte* dont le dialogue, si ridicule soit-il, témoigne de qualités littéraires de même ordre. La différence, monumentale, est celle-ci : que le dialogue de *La pointe courte* est un dialogue *immédiat* situé dans une réalité *objective*, en quoi il est faux et déplacé. S'il s'agissait d'un monologue *intérieur* (ou d'un dialogue *imaginaire*) mettant une *distance appréciable* entre la réalité présente, objectivement considérée et un examen subjectif *inactuel*, alors il serait vrai ; à tout le moins vraisemblable. Ce serait un cas analogue à celui d'*Hiroshima* tandis que l'insertion d'un dialogue irréel (ou impossible) dans un contexte réel fausse tout. N'oublions pas

que le dialogue de la jeune femme et du Japonais est tout simple, tout naturel ; le texte ne prend quelque distance que pour autant qu'elle *raconte* et *se raconte* et, donc, transpose. On retrouve ici, sur le plan du dialogue et du commentaire, le même contraste, la même opposition que celle observée dans *L'homme qui a perdu la mémoire* et dans *Le fantôme de celui qui ne revient pas*. Ce qui est vrai pour l'un est aberrant pour l'autre.

« Chez Chris Marker, dit Bazin, la matière première est l'intelligence ; la parole est son expression immédiate ; l'image n'intervient qu'en troisième position »... (C'est bien ce qu'on lui reproche !). « L'image, dit-il encore, ne renvoie pas à ce qui la précède ou à ce qui la suit mais à ce qui en est dit » (17). En fait, toujours submergées par le texte, les images renvoient à ce qui *est dit* bien plutôt qu'à ce qui *en* est dit, la préposition marquant une priorité contraire à l'évidence. Or ce n'est pas à l'image de renvoyer au commentaire mais au commentaire de renvoyer à la chose vue ; il n'a pas à se faire valoir en ne considérant l'image que comme prétexte d'une signification verbale. Le signifié ne doit pas être dans les mots mais au terme d'une signification filmique.

« Une conclusion s'impose, dit Bernard Pingaud dans une intéressante étude sur le film de Resnais : *Hiroshima, mon amour* démontre qu'un cinéma conscient de lui-même peut fort bien rivaliser avec les récits les plus complets, les plus libres, de l'art romanesque. Quels que soient les reproches mineurs que l'on peut faire aux auteurs sur leur réalisation, sur certains aspects du dialogue, du découpage, sur le sujet même du film, il est juste de dire que *Hiroshima* représente un pas en avant considérable dans l'art de la narration cinématographique » (18).

Suivant en cela les recherches de la littérature contemporaine et la voie tracée par *Thomas Garner* et *Citizen Kane*, l'œuvre filmique s'oriente de plus en plus vers une étude des comportements et du temps vécu qui permet de mettre à nu certains états de conscience et d'atteindre à une plus grande vérité psychologique, hors de l'intrigue conventionnelle.

De ce point de vue, *Hiroshima* n'est encore qu'un timide essai. Surtout en ce qui concerne l'utilisation du dialogue.

Il est curieux en effet de constater à quel point le dialogue, cependant libéré des contraintes de la scène, suit dans la plupart des films les traditions du théâtre où les héros se révèlent par ce qu'ils disent. Ne pouvant attester de leur comportement que par le verbe ils disent ce qu'ils pensent même lorsqu'ils ne disent pas la vérité. Ils mentent ou sont sincères mais il n'y a pas de moyen terme et leur attitude, lorsqu'elle est dénoncée, l'est encore et toujours par le verbe. Or, au cinéma, où cette convention non seulement n'est pas indispensable mais doit être absolument rejetée, il est ahurissant de voir à quel point dans une réalité vraie viennent s'insérer des dialogues qui ne le sont pas.

Dans la vie, en effet, neuf fois sur dix, les gens ne disent pas ce qu'ils

(17) André Bazin, in *France Observateur*, 30 octobre 1958.
(18) Bernard Pingaud, in « Alain Resnais », *Premier Plan* n° 18.

pensent. Nullement pour mentir, ce qui peut être assurément, mais pour de strictes raisons de convenance sociale. Selon qu'ils parlent à leur femme, à une maîtresse, à un flirt, à un camarade ou à une relation d'affaires, le ton de la conversation est plus ou moins affecté. Que ce soit par intérêt, par pudeur, par délicatesse, par raffinement subtil ou machiavélique ou pour toute autre raison morale ou immorale, l'homme « civilisé » ménage son « quant à soi » et prend des distances selon l'objet de la conversation et la qualité des interlocuteurs.

Sans doute cette différence est-elle sensible à l'écran, mais elle est alors soulignée par une manière d'être catégorique ou par une attitude circonstanciée ; une certaine liberté d'expression, un certain ton trahissent le degré d'intimité des personnages qui sont en scène. En regard du contexte dramatique nous devinons sans peine — tout comme au théâtre — quand celui qui parle est sincère ou ne l'est point ; mais, qu'il dise le vrai ou qu'il dise le faux son mode de penser est univoque. La dualité entre l'*être* et le *paraître*, entre ce qu'il est et ce qu'il se croit, entre ce que les autres croient qu'il est et ce qu'il est réellement, bref cette épaisseur psychologique qui charge l'individu de perspectives constamment mobiles et différenciées, n'est pour ainsi dire jamais rendue au cinéma ; du moins par le comportement *verbal* car elle est bien souvent suggérée par le jeu nuancé des acteurs, par la « mise en scène » ou par l'expression filmique. La complexité *visible* n'a guère d'équivalent *audible*. Nous sommes en présence d'êtres réels qui s'expriment comme on ne le fait que sur scène, même quand les mots qu'ils emploient sont exempts d'artifices littéraires. Leurs paroles sont vraies mais leurs pensées sont fausses ; à tout le moins conventionnelles. Ce sont des individualités complexes qui pensent comme des bâtons de chaise et s'expriment comme des archétypes même quand ils parlent comme des garçons d'écurie. Or, parler c'est se donner une apparence ; c'est être soi-même et un autre ; c'est se projeter intentionnellement vers un être fictif que l'on se donne pour objet. Qui plus est, si l'être qui agit mesure et contrôle ses actes, l'être qui parle fait de même. Non seulement il pense *à* ce qu'il dit mais encore *sur* ce qu'il vient de dire, *à propos* de ce qu'il vient de dire. La restriction mentale n'est pas le fait des seuls Jésuites... Le monologue vient, dans son for intérieur, contrarier ou rectifier ses dires. Egalement ceux des autres. Le jugement est incessant.

Or donc ce monologue intérieur qui, au théâtre, permet au héros de révéler des pensées secrètes mais reste une convention (puisqu'il doit être prononcé à voix haute pour être compris et passer la rampe) trouve au cinéma sa résolution esthétique. Il est dit, bien sûr, mais en voix *off* — entendu sans être prononcé.

Dans *Hamlet* Laurence Olivier a remarquablement utilisé ce procédé. Certes, les monologues existent dans la pièce. Si leur caractère demeure foncièrement théâtral, l'originalité est d'avoir su les « mettre en film ». Mais il semble que l'on n'ait guère entrevu les innombrables possibilités du monologue intérieur. A l'exception d'*Hiroshima*, où il prend le ton lyrique d'une incantation, on ne trouve encore son utilisation que dans une ou deux séquences de *Brève rencontre*. Notamment dans l'exemple

déjà cité, lorsque Célia Johnson, excédée par les bavardages incessants de son amie, murmure en voix off : « Mais vas-tu te taire... vas-tu te taire » etc... Or, cette relation entre l'*acte* et le *jugement* que seul le monologue intérieur permet de définir tout en situant psychologiquement celui qui juge est à mon sens le fait capital de l'expression verbale à l'écran. De la sorte le cinéma devient capable de traduire la réalité du monde intérieur, le seul art qui le puisse faire avec une authenticité vivante à la fois directe et réaliste.

Ainsi, le jugement permis par la confrontation des temps dans un récit au passé peut être instauré dans le présent grâce à un constant regard porté sur ce que l'on fait, ce que l'on dit, ce que l'on entend. La réflexion, Dieu merci, n'est pas anti-cinématographique !

Dans Proust où les choses sont narrées au passé — puisqu'il s'agit de retrouver le « temps perdu » — on trouverait une quantité de scènes qu'il suffirait d'actualiser. Ainsi, lorsqu'à la soirée Guermantes M. de Charlus songe au chœur d'*Esther* en voyant le personnel diplomatique, on pourrait entendre sa voix (off) murmurer : « Ciel ! quel nombreux essaim d'innocentes beautés »...

D'autres exemples permettront de saisir les possibles qui peuvent aller du raffinement le plus subtil à l'expression d'une pensée que la bienséance rejette aux arrière-plans.

— Un homme parle avec son amie, une fille ravissante mais dont l'intelligence est douteuse. Après quelques propos qui situent les personnages, petit silence. Il la contemple, un rien d'ironie dans le regard. *Off* : « Quelle gourde ! » La fille, le voyant songeur : « A quoi tu penses ? » — « A toi mon amour »... etc...

— Soirée mondaine. Un intellectuel parmi des bourgeois enrichis et médiocres. Entre deux salamalecs, *voix off* : « Encore une soirée de foutue... » A ce moment une femme arrive : « Vous ici... quelle joie !... Jacqueline désirait tant vous voir... un homme célèbre, vous pensez !... Savez-vous que nous donnons une grande fête au château ?... Pour ses vingt ans, oui... le mois prochain... J'espère que vous serez des nôtres... ». Un peu gêné, il cherche un biais : « Chère amie... Vous savez, le théâtre, les répétitions... Oui, oui, je ferai l'impossible... » — « Vous êtes un ange... » — *Off* : « Tu parles !... Si tu comptes sur moi, ma beauté, tu te fous le doigt dans l'œil ». Sourires de circonstance. La dame s'éloigne, froufroutante, vers d'autres invités. Un dernier regard : « N'oubliez pas... nous comptons sur vous » — « C'est promis »... etc...

Certes, il ne s'agit pas d'user du procédé sans rime ni raison. La signification visuelle (un geste, un regard) est préférable, mais il arrive qu'un mot, une phrase soient nécessaires lorsqu'il convient de préciser ce que l'image ne pourrait alors que suggérer. D'autre part, loin d'être charpenté comme le texte, le monologue intérieur peut être fait de réflexions sans suite, de phrases inorganiques (comme le monologue Joycien) pourvu qu'il soit compréhensible en regard de la situation donnée. De toutes façons, il y a une relation possible entre le dit et le pensé. A la limite, on pourrait concevoir un film établi sur les réflexions intimes d'un personnage.

Ce propos nous incite à rapprocher le développement filmique des formes littéraires, le cinéma étant capable, croyons-nous, de l'emporter sur bien des points quant à l'analyse psychologique.

Le romancier, en effet, dispose de deux formes : le style direct, qui permet de cerner les personnages, de les découvrir par ce qu'ils disent, et le style indirect, qui permet à l'auteur de décrire les comportements ou encore de se mettre « à l'intérieur » de ses héros et d'analyser par le dedans leurs pensées les plus secrètes. Mais, de l'un à l'autre, on passe d'un exposé verbal à un autre exposé verbal, c'est-à-dire que, pour le lecteur, il s'agit toujours de re-structurer mentalement ce que lui propose le texte. Il doit imaginer des situations, des oppositions, des réactions dont la perception directe serait d'autant plus saisissante qu'elle serait immédiate.

Un roman se pense ou s'imagine. Un film, au contraire, ne se pense pas, il se perçoit. Par la représentation objective des choses, l'image possède un pouvoir libérateur que ne possède point le mot. Elle nous délivre du réel en nous l'offrant ou, du moins, nous délivre du soin de l'imaginer en nous priant toutefois de lui découvrir un *sens*. S'il ne se pense pas, le film donne à penser. De plus, ainsi que nous l'avons souligné à plusieurs reprises, il entraîne à tout instant les opérations de conscience (implications, jugements, etc...). L'imaginaire au cinéma n'aboutit pas comme dans le roman à un réel fictif ; il part d'un réel perçu et s'engage au-delà. Comme le remarque par ailleurs Bernard Pingaud, le temps au cinéma « coïncide avec celui du spectateur » alors que dans le roman, « si le lecteur est tout proche de la saisie originelle du temps, il ne le vit pas réellement mais seulement par la procuration d'un récit qui ne peut jamais lui en montrer que la trace ».

L'important est ceci : que le film parlant peut réunir tous les avantages de l'expression littéraire — c'est-à-dire romanesque — en passant constamment d'un mode verbal à un mode visuel, d'une description à une suggestion, d'une chose dite à une chose vue, d'une action à une réflexion.

Tout ce qui, dans le roman, participe du style direct peut se traduire au cinéma par le dialogue et le comportement. C'est, ajouté à ce qui est dit, la manière de dire et d'agir, le jeu des acteurs.

Conjointement, ce qui participe du style indirect peut se définir par l'expression visuelle pure. C'est le rôle du montage, du cadrage, des mouvements de caméra comme de l'organisation spatiale du champ, en rapport avec l'action et la situation. C'est l'analyse des faits et gestes dans un rythme approprié.

De la sorte, la relation des styles direct et indirect coïncide avec celle de deux modes d'expression — le visuel et le verbal — agissant différemment sur le concept. Tout ce qui, en littérature, apparaît peu à peu dans l'esprit du lecteur à la suite d'une analyse assez longue peut être immédiatement ressenti.

L'exemple du *Titanic* est significatif à cet égard mais il ne s'agit en l'occurence que des rapports simples entre un événement dramatique

connu et une situation quelconque à laquelle cet événement donne un *sens*.

Supposons la situation suivante : un homme tient à sa maîtresse des propos consolateurs. Il n'ose ou ne peut encore la mettre en face de certaines réalités dont il mesure les conséquences. Ce faisant, il allume une cigarette et sort un briquet. Reconnaissant l'objet dont sa fiancée lui a fait cadeau quelques séquences auparavant, nous comprenons aussitôt son trouble, cette présence ayant provoqué chez lui un état de conscience qui contraste avec son attitude feinte. Il se reprend mais, tout en parlant, caresse machinalement l'objet. On devine qu'il songe à l'autre et cette pensée, qui gauchit son comportement, va augmenter vraisemblablement les inquiétudes de sa partenaire etc... etc... Là où il faudrait dix ou vingt lignes au romancier pour expliquer les réactions mentales de l'homme et en décrire les conséquences, l'image nous le dit instantanément : *tandis qu'il continue d'agir et de parler,* elle souligne un geste, un frémissement, l'attitude de l'un, celle de l'autre, *dénonce* corrige, rectifie, *explicite* et remplit très exactement le rôle du romancier devant ses personnages. Elle peut sonder les attitudes, définir les contrastes, faire un travail de sape autour du dialogue et, de par les relations qu'elle entretient avec lui, orienter ou désorienter le sens, le modifier sans cesse.

On voit que les coordonnées qui s'offrent au cinéaste désireux de mettre en relief les dimensions psychologiques d'un personnage sont plus nombreuses que celles dont dispose le romancier. Outre l'image descriptive sur laquelle il se fonde, le film suppose en effet : le dialogue et l'image analytique, d'où les rapports entre ce qui est vu et ce qui est entendu ; le monologue intérieur, d'où les rapports entre ce qui est dit et ce qui est pensé ; enfin le commentaire (qui peut être d'un observateur étranger à l'action), d'où les rapports entre commentaire, dialogue et monologue intérieur, rapportés à ce que l'image montre, analyse ou suggère. Un film est un ensemble d'ensembles, un chevauchement d'implications et de relations qui se renvoient — ou peuvent se renvoyer — les significations diverses comme autant de reflets indéfiniment prolongés ou multipliés.

Les exemples (à dessein rudimentaires) dont nous nous sommes servis montrent assez ce que pourrait être le cinéma, ce dont il est *capable*. S'il est encore assez loin des subtilités psychologiques d'un Proust, d'un Joyce ou d'un Faulkner, ses capacités dialectiques sont telles qu'il lui sera possible de les égaler un jour ou l'autre. Il le pourrait déjà si le cinéaste pouvait s'exprimer par le film comme l'écrivain par le verbe, c'est-à-dire si le public était capable d'entendre le langage visuel comme il entend celui des mots, et si la compréhension populaire ne lui était indispensable pour assurer son existence même.

Sur un plan moins sérieux mais d'autant plus intéressant qu'il est immédiatement compréhensible, je veux dire du comique, du féerique ou du fantastique, le texte n'a pas été employé davantage comme il serait possible de le faire. Que l'on songe plutôt à la distorsion des sons, aux possibilités de l'accéléré et du ralenti sonore, aux dialogues reproduits à

l'envers et dont l'audition est d'un néo-langage ahurissant et baroque, à l'échange des voix : un vieillard à voix de fillette, un « dur » à voix de bébé, une jolie fille à voix de basse chantante, etc... Un personnage se fâche : au lieu de prononcer des mots hargneux, il aboie. Son voisin le fait taire avec un rugissement. Des animaux échangent des réflexions incongrues. « Songez, disait déjà André Delons en 1928, songez alors au sel comique dont le mauvais plaisant pourra agrémenter le drame, ou dont le maladroit pourra gratifier la comédie, ou dont l'infâme pourra habiller le documentaire d'actualités officielles. Songez à l'introversion des parties récitantes, à l'arbre qui s'abattra en murmurant une plainte de femme, ou une petite chanson guillerette, à la femme qui parlera comme un arbre s'abat, avec des sanglots de branches et des déchirements de racines, songez un peu au bouleversement des lumières que vous avez sur le comique et sur le tragique. Lorsqu'un groupe de personnages hilares, quant au visage, sera dans le même moment lamentable, haletant et douloureux quant à la voix et aux paroles émises, et songez au vice-versa dans toutes les expériences que je viens de citer... » (*Le mélange des genres*).

Le fantastique n'est pas mieux partagé. Le simple décalage des paroles et des bruits peut produire des effets surprenants. Une femme pousse un cri que l'on n'entend pas. L'instant d'après, le cri se répercute d'échos en échos, ce dont elle s'effraie la première. Un personnage se dispute avec sa propre voix qui prononce des mots qu'il ne voulait pas dire. Une chanteuse vocalise : elle avale les sons au lieu qu'ils sortent de sa gorge. Les bruits sont en avance ou en retard, les sons sont inversés ou se produisent sur des timbres qui ne sont pas les leurs. Un univers de dissonances et de désynchronismes est à portée du micro. Qui donc s'en est jamais servi ? (19) A l'exception des dessins animés qui les ont utilisés à des fins burlesques, on compterait les exemples sur les doigts de la main. Le match de rugby du *Million,* la dispute des deux capitalistes dans *Miracle à Milan,* certaines scènes des *Belles de Nuit,* le cheval qui pousse un soupir de lassitude dans *Okraïna* sont des exemples classiques. Mais combien sont-ils ?... Sur le plan fantasmagorique *La nuit fantastique* égrène des effets curieux mais un seul metteur en scène à ma connaissance a su tirer de cette matière sonore des effets saisissants : Gregory La Cava. Dans *Mondes privés,* dont l'action se passait dans un asile psychiatrique, une jeune femme sombrait dans la folie. Elle entendait sa propre voix lui murmurer : « Tu deviens folle »... Alors, indéfiniment répétée, cette phrase revenait sans cesse, chuchotée, criée, hurlée, entendue de près, de loin, de gauche, de droite, produite sur tous les tons, craintif, narquois, angoissé, épouvanté, sur tous les timbres, sourd, étouffé, aigu, chuintant, sifflant... L'environnement psychique était hallucinant. Pour un peu le spectateur se serait cru lui-

(19) Nous ne parlons pas, bien entendu, du contrepoint sonore utilisé à des fins symboliques : le sifflet des locomotives pendant l'exécution des cheminots dans *La bataille du rail.* La lampe qui s'éteint en une succession de hoquets tandis que défaille la voix de Susan, dans *Citizen Kane.* Les exemples, de ce côté, abondent. Mais les effets sonores n'ont guère été utilisés que dans ce sens.

même devenir fou. Il eût suffi de prolonger cette séquence au-delà du supportable pour que des femmes s'évanouissent. Je n'ai rien vu de semblable dans aucun film depuis lors. Et pourtant...

61 *Le rôle de la Musique*

Depuis les premières projections du Grand Café les films furent toujours accompagnés de musique. On se souvient des « tapeuses » qui, dans les cinémas de quartier, improvisaient des « mouvements » plus ou moins valables, changeant de rythme et de tempo au gré des séquences, selon qu'il s'agissait d'une chevauchée ou d'un drame pathétique. On passait de Bach à Christiné, de Franz Lehar à Wagner...

L'idée d'une œuvre spécialement conçue pour le film vint à l'esprit de quelques-uns mais un tel travail semblait d'autant plus disproportionné que ces partitions exigeaient un orchestre et que seules quelques salles, à Paris et en province, pouvaient se prévaloir d'un tel luxe. De 1908 à la fin du muet on n'en compte en effet qu'une dizaine, la première ayant été composée par Saint-Saëns pour *l'Assassinat du duc de Guise*, en 1908. Rappelons, simplement pour mémoire : *Quo Vadis* (Jean Nouguès, 1912). *Cabiria* (Ildebrante Pizetti, 1914). *Naissance d'une Nation* (Joseph Carl Breil, 1915). *Intolérance* (Joseph Carl Breil, 1916). *El Dorado* (Marius François Gaillard, 1921). *Entracte* (Erik Satie, 1924). *Salammbô* (Florent Schmitt, 1925). *Le Joueur d'Echecs* (Henri Rabaud, 1926). *Napoléon* (Arthur Honegger, 1927).

A partir de 1919 les salles pourvues d'un orchestre se multiplièrent et les partitions orchestrales devinrent de plus en plus nombreuses, mais ce ne furent le plus souvent que des adaptations préparées pour la circonstance. Les plus remarquables furent les « arrangements » conçus par Arthur Honegger pour *La Roue* (1922) et par Gottfried Huppertz pour *Les Nibelungen* (*La mort de Siegfried — La vengeance de Kriemhilde*. 1923-1924) (20).

Au temps du muet la musique était indispensable. Il ne s'agissait pas seulement d'accompagner un mouvement dramatique mais encore, selon l'expression de Jean Epstein, de « délivrer le spectateur du terrible poids du silence ». Arthur Honegger remarquait : « Pour ne pas être monotone, un film doit être nécessairement accompagné d'un certain

(20) Toutes les histoires du Cinéma, tous les articles concernant la musique de films rabachent depuis plus de 20 ans la même erreur. Savoir : « En 1922, pour *La Roue*, Abel Gance demanda à Arthur Honegger une adaptation musicale qui contenait des morceaux composés spécialement pour soutenir les images suivant leur rythme, en particulier pendant la fameuse séquence de montage accéléré du train rapide. Au concert ce morceau prit le titre de *Pacific* 231. »

La première phrase est exacte mais la seconde absolument fausse. Pressé par le temps Honegger n'a pas écrit une ligne de musique pour *la Roue*. Il n'a constitué qu'un arrangement avec bruitage spécial (je tiens cette information d'Honegger lui-même...). Le film de Gance l'a sans doute inspiré mais son mouvement symphonique ne fut ni conçu ni composé pour lui. Alors que *La Roue* fut présentée en Novembre 1922, la première de *Pacific* 231 est du 6 avril 1924 (à l'Opéra). Malgré cette mise au point faite il y a bientôt dix ans les critiques reprennent toujours le même refrain. Il est vrai que les belles légendes sont plus séduisantes que la simple vérité...

bruit ». D'où Paul Ramain concluait : « L'orchestre au cinéma se contentera donc de jouer d'harmonieuses banalités destinées à ne pas être écoutées mais à créer une ambiance qui devra, en nous berçant, nous plonger dans le subconscient et nous faire oublier les bruits divers de la salle (...). Le rôle de la musique sera donc un rôle accessoire qui servira à nous mettre en transes par une vague rumeur ronronnante. La musique servira *à créer le silence*. Ce rôle, quasi hypnogène, est pour nous le vrai but de la musique au cinéma » (21).

Il semble toutefois que l'on puisse expliquer la nécessité musicale d'une façon à la fois logique et psychologique. Par son caractère « irréaliste », le film muet, en effet, était incapable de faire en sorte que le spectateur éprouvât un réel sentiment de *durée*. Le temps vécu par les personnages du drame, les relations temporelles des plans et des séquences, tout cela était parfaitement reconnu, mais *compris* plutôt que *ressenti*. Il manquait au film une sorte de battement qui eût permis de mesurer intérieurement le temps psychologique du drame en le rapportant à la sensation primaire du temps réel. Autrement dit, il lui manquait un *mesure* capable de justifier du rythme et des cadences. Cette mesure, ce « contenu temporel », la musique le lui apportait. Bien plus qu'un climat sonore chargé de faire écho aux modalités sentimentales ou encore de nous délivrer du silence tout en créant son unité, la musique donnait au spectateur la sensation d'une durée effectivement vécue. Rapportée au temps du drame, cette durée permettait d'en éprouver la valeur signifiante.

Ainsi que nous l'avons souligné, le film sonore devait accorder un caractère de « réalité » plus sensible au contenu filmique. Pourtant, la routine aidant, la musique de film ne différa en rien des conceptions acquises au temps du muet. La seule différence fut qu'elle vint de derrière l'écran au lieu de venir de la fosse d'orchestre...

Nous passerons rapidement sur la vogue des opérettes qui marqua les débuts du parlant, soulignant toutefois quelques notables réussites comme *Le Congrès s'amuse* (Werner Heyman) ou *Show Boat* (Jerome Kern). *Hallelujah, Le Million, L'opéra de quat'sous* furent, dans leur genre, d'authentiques chefs-d'œuvre mais leur structure étant fondée sur la musique même, celle-ci ne posait pas de problème ; pas plus que dans les comédies musicales où elle est déterminante. Vincent Youmans, Irving Berlin, Jerome Kern, Harry Warren, Victor Schertzinger, George Gershwin, etc... sont en partie responsables du succès de *42e Rue, Top Hat, Chercheuses d'or, La joyeuse divorcée* et autres films de Fred Astaire et Ginger Rogers comme de ceux, plus récents, de Gene Kelly, Stanley Donen, Robert Wise ou Minnelli (*Chantons sous la pluie. Un américain à Paris. Tous en scène. West Side Story*. etc...).

La musique prit un sens plus « réaliste » avec les biographies de musiciens célèbres. Soumise à une nécessité logique, elle n'en fut pas moins utilisée d'une façon inconséquente. Dans *La symphonie inachevée* (de Willy Forst), lorsque Schubert exécute au piano les premiers accords

(21) « Sur le rôle de la musique au cinéma », in *Cinémagazine*, 1926.

de ladite symphonie, l'audition se poursuit par un enregistrement d'orchestre. Or nul orchestre n'est présent, et nul possible, puisque le compositeur n'en est encore qu'aux premières lignes de sa partition. Audition imaginaire, dira-t-on, et qui n'existe que dans l'esprit du compositeur. Soit. Mais cet imaginaire orchestral greffé sur un piano sent sa convention d'une lieue. Lorsque Schubert arrêté devant une chapelle sent venir l'inspiration et que nous entendons *l'Ave Maria,* la convention est admissible parce qu'aucune réalité musicale ne vient contrarier l'imaginaire alors reconnu comme tel. Il en est de même lorsque, dans le *Beethoven* d'Abel Gance, nous entendons les accords d'une symphonie se produire à mesure que le compositeur, devenu sourd, reçoit les impressions visuelles qui les lui suggèrent. Encore qu'un compositeur n'entende pas plus sa symphonie qu'un poète son œuvre avant qu'elle ne soit écrite !

A ces exceptions près qui justifient en tout cas de la musique, la musique de film qui poursuit le rôle qu'elle jouait au temps du muet est inutile et dérisoire. Les orchestrations envahissantes qui soulignent les modalités du drame et constituent un « climat » prétendûment indispensable sont un mal plutôt qu'un bien. Le film se passe d'autant mieux de cette confiture sonore que son action envisage des réalités psychologiques ou sociales qui créent à elles seules leur durée sensible. Seuls le rêve, le féerique, le fantastique, en cela qu'ils retrouvent dans une certaine mesure les conditions du muet, supposent — et supportent — un fond sonore *continu.*

Ce n'est pas que la musique soit inutile, mais son rôle est tout autre. Elle n'a pas à commenter l'image, à paraphraser l'expression visuelle, à soutenir son rythme — sauf en des cas exceptionnels. Et pas davantage à valoir ou à signifier par elle-même. Il en est de la musique comme du texte : Un bon dialogue ne doit avoir aucun sens, aucune logique dialectique lorsqu'il se trouve séparé des images qui, précisément, les lui donnent. Une bonne musique de film peut être dépourvue d'une structure musicalement valable pourvu que *dans le film* son intrusion, à un moment donné, ait une signification précise. La musique de film n'est ni explication ni accompagnement ; c'est un *élément de signification* et rien de plus, mais d'où elle tire toute sa force une fois rapportée à d'autres éléments : images, bruits, paroles. Comme le souligne Roland Manuel, « la musique doit renoncer à avoir une forme propre si elle est l'alliée de l'image ». Insérée dans le contexte visuel elle doit déterminer des réactions signifiantes par contraste ou par association singulière.

Nous nous garderons d'utiliser cette expression aujourd'hui galvaudée, à savoir que la musique doit créer avec l'image une sorte de « contrepoint ». Le mot est savant et fait très bien dans les articles de revues. Son emploi n'en est pas moins fâcheux, le sens qu'on lui prête étant un contresens. A la limite, en effet, devant n'importe quelle image, n'importe qu'elle musique est en contrepoint : point sonore contre point visuel. Plus exactement, le contrepoint est une forme qui ne relève que des structures spécifiquement musicales. Il s'agit de deux mélodies se développant parallèlement de telle sorte que leur dissemblance sollicite

l'attention de l'auditeur de par la progression simultanée des différentes « voix » et non de par la qualité des accords ou des « instants harmoniques », bien que la relation « verticale » des deux mélodies soit conforme aux lois de l'harmonie. C'est en quelque sorte le développement temporel de l'harmonie ou, si l'on préfère, une mélodie nouvelle créée en fonction des deux autres. (Un peu l'équivalent du montage, mais d'un montage qui serait parallèle au lieu d'être successif, comme ce pourrait l'être dans la polyvision). Bien entendu, de point à contrepoint, il peut y avoir contraste, opposition, renversement, etc... mais, outre que cela peut être ou ne pas être, cette relation ne regarde que le rythme et la tonalité. Il ne s'agit en aucun cas d'une relation de sens. Parler donc de contrepoint quand on veut dire de l'opposition des *sentiments* exprimés par la musique et par le film est un non-sens. Serait-il donc trop simple de désigner cet effet par le seul mot qui convienne, à savoir un effet de *contraste* ?

Ceci dit, quand on parle de musique de film, c'est encore à Maurice Jaubert qu'il convient d'avoir recours. Le premier, en effet, il comprit ce qu'elle devait être et l'exposa dans une étude qui a servi de point de départ à tous ceux qui, depuis lors, ont fait de la musique valable pour le cinéma. Nous en retiendrons les passages essentiels :

« ...Que demandent à la musique la plupart de nos metteurs en scène ?

« D'abord de boucher les « trous » sonores, soit que tel passage soit jugé trop silencieux, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalisation un son vrai plausible — même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image. Nous n'insisterons pas sur cette conception primaire.

« Plus généralement, on demande à la musique de « commenter l'action ». La scène est-elle tragique ? Quelques accents de cor ou de trombone vont souligner la noirceur de l'image. Scène sentimentale ? Solo de violon qui rendra, croit-on, plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier.

« Les tenants de cette « esthétique » s'aperçoivent-ils qu'ils ne font que transposer au cinéma la vieille tradition musicale du mélodrame ? Mais ils ne tiennent pas compte que, d'un simple point de vue acoustique, la superposition de la musique à une voix ou à un son risque de détruire la valeur émotive de l'une et la force d'authenticité de l'autre.

(...) « Ces vues courantes sur la musique de film ont amené les compositeurs spécialisés à la considérer tout naturellement comme dramatique et expressive dans son essence. Et l'on a vu naître une sorte de langage musico-cinématographique alliant les moins recommandables des recettes wagnériennes aux suavités pseudo-debussystes, sans faire fi de quelques apports plus récents. Redoutable pathos, grâce auquel nombre de musiciens veulent nous prouver que, si on leur demande le plus généralement de trousser un couplet populaire destiné à faire le tour du monde, ils sont également capables d'exprimer en huit mesures, et grand renfort de cuivres, toutes les passions humaines.

« Rappelons les musiciens à un peu plus d'humilité. Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à celle-ci

d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous « expliquer » les images, mais de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable. Nous ne lui demandons pas d'être « expressive » et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être « décorative » et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Qu'elle se débarrasse enfin de tous ses éléments subjectifs, qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique.

« C'est pourquoi je pense qu'il est essentiel pour la musique de film de se créer un style qui lui soit propre. Si elle se contente d'apporter à l'écran son souci traditionnel de composition ou d'expression, au lieu de pénétrer comme associée dans le monde des images, elle créera à l'écart un monde distinct du son, obéissant à ses lois propres...

« Que la musique du film soit donc libérée de tous ces éléments subjectifs ; qu'elle devienne également, comme l'image, réaliste ; en utilisant des moyens strictement musicaux, et non dramatiques, qu'elle supporte le contenu plastique de l'image par une matière sonore « impersonnelle », au moyen de cette mystérieuse alchimie des correspondances qui appartiennent à l'essence même du métier de compositeur de musique de film. Qu'elle nous rende perceptible, enfin, le rythme de l'image, sans s'acharner à fournir une traduction de son contenu, qu'il soit d'ordre émotionnel, dramatique ou poétique.

« Libérée de toutes ses contingences académiques (développement symphonique, « effets orchestraux », etc...), la musique, grâce au film, nous révélera un nouvel aspect d'elle-même. Elle a encore à explorer tout le domaine qui s'étend entre ses frontières et celles du son naturel. Elle redonnerait leur dignité, à travers les images de l'écran, aux formules les plus usées, en les présentant dans une lumière nouvelle : trois notes d'accordéon, si elles correspondent à ce que demande une image particulière, seront toujours plus émouvantes, en l'occurence, que la musique du Vendredi Saint de Parsifal.

La musique ne doit jamais oublier qu'au cinéma son caractère de phénomène sonore a le pas sur ses aspects intellectuels et même métaphysiques. Plus elle s'efface derrière l'image, plus elle a de chance de s'ouvrir de nouveaux horizons ». (*La musique de film*).

On aimerait que les dialoguistes fassent preuve d'une semblable humilité, d'une pareille compréhension du rôle qui leur est imparti quand la plupart, bien souvent, ne songent qu'à déposer du texte autour des images. Il est vrai qu'un grand nombre de compositeurs se donnent encore pour but de faire de la musique *pour* les films au lieu de chercher à faire de la musique *de* film. La faute en est essentiellement aux metteurs en scène qui, presque tous, se désintéressent de la partie sonore du film ou ne la considèrent que comme une valeur accessoire, d'autant plus que, s'ils sont capables de tailler et recoudre dans un dialogue trop abondant, ils seraient bien empêchés de le faire dans une partition. Presque toujours c'est une fois que le film est terminé et monté qu'ils

demandent au compositeur de leur fournir une « musique de circonstance constituant un fond sonore relatif aux images ». Le compositeur fait ce qu'on lui demande et d'aucuns, parfois, s'ingénient à créer des significations là où ils peuvent, quand ils le peuvent, alors que c'est au moment du découpage, lorsque la structure du film est en jeu, qu'il convient de s'inquiéter de la musique tout autant que des dialogues et autres parties concertantes (décors, éclairages, mouvements de caméra, etc...). Si le découpage doit être l'œuvre du metteur en scène il ne doit pas moins être fait en accord avec le dialoguiste, le compositeur, l'opérateur et le décorateur, chacun d'eux ayant son mot à dire et son rôle à jouer dans l'exécution du projet. C'est ainsi seulement que l'œuvre peut atteindre une certaine perfection et c'est dans ce cas seulement que le compositeur peut prévoir les « moments » où la musique doit intervenir, et de quelle manière. Chaque fois que l'on constate une *participation* de la musique à la qualité esthétique d'un film on s'aperçoit qu'il a été préparé de cette façon.

Les adaptations de Maurice Jaubert sont encore, après vingt ans, des modèles insurpassés. La chanson de *Quatorze Juillet*, la valse de *Carnet de bal* sont des motifs qui, par leur nature même, sont valables « en soi » mais, séparée des images, la musique du *Jour se lève* est à peu près inaudible. Que vaut, en effet, le battement rythmique qui dit l'angoisse de Jean Gabin traqué dans sa chambre, s'il ne vaut en fonction des images qui prennent, de ce fait, un rayonnement extraordinaire ? Et que vaut l'air de trompette joué par un musicien des rues tandis que Gabin et Jules Berry sont dans le bistrot, s'il ne vient rompre le blablabla mensonger de celui-ci en rappelant tout d'un coup Gabin à la réalité ? La musique n'accompagne plus le film : *Elle s'y intègre*.

Il en est de même du motif de la *Chevauchée fantastique*, simple thème de folklore repris et arrangé par Richard Hageman. Au début, nous suivons la diligence dans sa course en une suite de longs travellings soutenus par le thème en question, après quoi nous ne la voyons plus qu'au départ de chaque étape, et encore en des plans assez brefs. Or, tandis que notre attention est retenue par ce qui se passe à l'intérieur, le motif, entendu de nouveau, traduit le mouvement de la diligence et donne au film l'élan dynamique dont il a besoin. Imbriquée dans la continuité, la musique signifie tout d'abord par relation avec les images puis, par une sorte de transfert symbolique, assume le rôle descriptif qui leur était assigné.

A côté de ces exemples classiques on citerait les thèmes musicaux fort discrets qui servent de liaison entre les séquences du *Pickpocket* ou soulignent au contraire certaines ruptures de ton. Bresson est l'un des rares cinéastes qui reconnaissent l'importance des significations sonores. L'expression des bruits dans *Un condamné à mort s'est échappé* est aussi importante — ou presque — que celle des images.

N'oublions pas que, dans la mesure où les qualités spécifiquement musicales ne sont plus en cause, il n'y a, entre les bruits réels et la musique proprement dite, que la différence qu'il peut y avoir entre l'arrangement de sons organiques et l'arrangement de sons inorganiques :

les qualités signifiantes sont égales. (On veut dire que les bruits peuvent avoir une puissance égale quant aux suggestions dramatiques ou psychologiques bien qu'il ne s'agisse plus de structures rythmiques, c'est-à-dire de ce par quoi la musique est musique. Sur le plan réaliste la question ne se pose même pas ; les bruits réels seront toujours préférables à quelque musique que ce soit, surtout à la musique imitative...) Et c'est un musicien encore qui confirme cette évidence, à savoir qu'un film « réaliste » se suffit à lui-même — ou le doit — et que la musique, bien souvent, ne sert qu'à « envelopper » la médiocrité des autres :

« Croit-on que, si la musique manquait, le film serait moins bon, moins efficace ? avance Yves Baudrier dans une pertinente étude sur la musique de film. Eh bien ! ici déjà, nous allons soulever un problème essentiel de qualification ou de disqualification par le style. Ce que nous en dirons s'appuie sur une expérience fort objective dans sa généralité.

« Voici donc un film vrai, vécu, dramatique, observant toutes les qualités documentaires et psychologiques que l'on impute à un réalisme sain. Franchement, ce film ne semble nécessiter aucun accompagnement musical. Et, s'il en subit un, de quelle discrétion ne devrait-il pas faire preuve, de crainte de déformer une dialectique visuelle sans lacune centrée sur une soumission totale au réel ?

« Mais, voici un autre film très différent. Tout, en lui, est convenu : imaginons-le sentimental et mélodramatique à souhait, pourri de formules qui doivent étendre, pense-t-on, son public jusqu'aux limites de la statistique. Or, ce film est baigné de musique d'un bout à l'autre. Un spectateur moyen, c'est-à-dire doué d'un sens critique raisonnable, s'apercevra qu'en réalité le scénario est truffé d'invraisemblances, que la vérité psychologique y est faussée au profit d'effets émotionnels saisissants. S'il a quelque sens de l'analyse, il constatera que toutes ces insuffisances sont subtilement voilées par la musique, que le film, tel qu'il fut tourné, n'aurait même peut-être pas supporté la nudité des dialogues et des ambiances sonores réelles.

« Poussons les conséquences à leurs dernières limites. Supposons que nous mettions, sous le premier film où le réalisme est pleinement vécu, de la musique continue. Nul doute que la signification du film ne soit édulcorée, que sa rigidité volontairement soulignée ne finisse par paraître équivoque et peut-être gênante.

« Ceci, certes, reste éminemment subjectif. Mais ce qui risque de se produire fort objectivement, c'est que l'intérêt du film, tiraillé par deux attentions contradictoires, n'apparaisse en fin de compte fort diminué ; exactement comme l'on voit disparaître le contraste des luminosités sur un écran, lorsque la salle est éclairée et disperse sur trop de points l'attention visuelle.

« Quant au second film, si on lui retire sa musique, il risque de perdre au contraire ce minimum de chaleur émotive qui doit nous faire croire, au moins provisoirement, aux sentiments dans lesquels on prétend nous baigner, attirant, par une sorte de charme, la complicité du spectateur.

« Ainsi, que devient dans de telles perspectives la musique de film ?

« Quelque chose qui, d'une part, risque d'édulcorer dangereusement la valeur de certaines images réelles et qui, d'autre part, par une incontestable efficacité, là où la qualité de la dialectique visuelle faiblit, risque fort d'encourager, par les facilités qu'elle autorise, le rendement de la médiocrité ». (*Musique et Cinéma*).

Baudrier poursuit son étude en opposant, d'une façon peut-être un peu schématique, le réalisme du film et le lyrisme de la musique, accordant à celle-ci les pouvoirs d'un qualia lyrique (ou subjectif) adjoint — lorsque la chose est nécessaire — au réalisme (ou à l'objectivité) des images. D'une façon plus précise (rejoignant par là nos remarques concernant le rythme filmique), il oppose l'irrégularité foncière des durées relatives des plans à la régularité des mesures. Les structures « réalistes », dit-il, n'ont point de *tempo* rigoureux tandis que la musique est définie par le tempo qui organise la prééminence des thèmes et des répétitions. Il y a donc une irréductibilité manifeste : celle de deux attentions distinctes ou de deux champs associatifs différents. La musique se « déforme » à vouloir suivre l'image et l'image se sclérose ou se « mécanise » lorsqu'elle se soumet à la musique. L'essentiel est donc de faire en sorte que, grâce à la musique, « la réalité intérieure temporelle se déverse sur le monde extérieur, lui fournissant ces unités originelles de mesures qui se cristallisent soit en vitesses relatives, soit en dimensions spatiales immobiles. Car toute maîtrise élargie de l'espace ne peut s'obtenir que là où l'on a pu lui intégrer les mesures d'un temps absolu.

Autrement dit, outre le climat affectif ou onirique auquel la musique peut largement contribuer dans les films de nature « irréaliste », son rôle dans les films « réalistes » est assez semblable à celui qu'on lui reconnaissait déjà au temps du muet : donner au spectateur le sentiment d'une durée vécue, d'un temps idéal par rapport auquel le temps psychologique prend corps et s'affirme. A cette différence près qu'elle ne s'impose plus qu'à de certains moments.

A cet égard, sans passer en revue les films dont la partition musicale répond aux impératifs que nous lui reconnaissons à la suite de Maurice Jaubert et Yves Baudrier, on peut citer tout particulièrement les compositions de Giovanni Fusco concernant *Hiroshima, mon amour* et les films d'Antonioni.

« Giovanni Fusco, souligne Marcel Martin, refuse systématiquement toute mission et toute compromission dramatisante de la musique ; il ne la fait intervenir qu'aux moments les plus importants du film (qui ne sont pas toujours les plus cruciaux de l'action apparente mais les plus décisifs dans l'évolution psychologique des personnages) comme une sorte de fond sonore très limité dans sa durée, très effacé par son volume, refusant toute facilité mélodique et absolument neutre sur le plan sentimental : son rôle est seulement, semble-t-il, de dilater le complexe espace-durée et d'ajouter à l'image un élément d'ordre sensoriel mais qui relève plus de l'intellect que de l'affectivité ». (*Le langage cinématographique*).

Dans *Hiroshima*, la musique, qui traduit le sens général de l'œuvre, ne se soumet jamais à la tonalité sentimentale du drame. Les trois

éléments image-texte-musique, signifient à la fois d'une façon autonome et, bien entendu, les uns par rapport aux autres. Le climat envoûtant du film le doit en partie à cette tension singulière.

Pour terminer, disons que si l'irréductibilité des temps — et donc des structures — à laquelle Baudrier fait allusion ne peut être dépassée en ce qui concerne la musique de film, au sens large du mot, elle peut l'être dans certains cas sur lesquels nous reviendrons. Les observations de Roland Manuel les laissent entrevoir clairement.

« ...Puisqu'il est impossible d'accorder le rythme musical au rythme visuel, il n'est que de les subordonner l'un à l'autre selon l'occasion et le genre de film à réaliser. C'est ici que l'antinomie se transforme et nous remet au rouet.

« Si la primauté du rythme visuel apparaît comme la loi du cinéma, il s'en faut pourtant que la subordination de la musique à l'image ait d'aussi bons effets que la sujétion contraire, pour les raisons que nous avons soulevées : les formes visibles se modifient avec la vitesse de l'éclair, en connaissant une plasticité presque infinie, à la différence des formes musicales toujours prêtes à déborder le cadre étroit qu'on leur assigne et quelque peu lentes à se mouvoir. De même que dans une rue où les voitures de toutes espèces se disputent la chaussée, la vitesse se règle en définitive sur l'allure du véhicule le moins rapide, de même il est plus aisé de rythmer l'image sur la musique que la musique sur l'image.

« L'heureuse fortune des dessins animés et les excellents effets qu'on a tirés de la pratique des *play back* résultent, dans un ordre tout élémentaire mais significatif, d'une saine compréhension de ce fait. Dans l'un et l'autre cas, le scénario est mis en musique avant d'être traduit en images. Le compositeur reste évidemment tenu d'illustrer toutes les péripéties du sujet qu'on lui propose ; mais, soumis au sujet et non plus à l'expression plastique de l'anecdote, il est libre d'opérer par les moyens propres de son art. C'est dès lors dans le cadre d'une musique préétablie et cohérente que s'inscriront les péripéties poétiques et narquoises des dessins animés, que se déplaceront les figures gracieuses de *42e Rue*.

« Ici la musique est cohérente parce qu'elle impose son rythme et sa forme, parce qu'elle est maîtresse de son *tempo*. Le *tempo*, « la chose la plus nécessaire et la plus difficile : la chose principale en musique » au témoignage irrécusable de Mozart.

« Cette autonomie de la musique dans la rigueur du *tempo* nous explique pourquoi nous gardons un souvenir précis de la symphonie qui accompagne ou plus exactement qu'accompagnent un play back ou un dessin animé, alors que la musique surajoutée aux péripéties d'un film n'affecte qu'à peine la conscience claire du spectateur ». (*Rythme cinématographique et musical*).

62 *La couleur au cinéma*

Tout comme celui de l'enregistrement des sons, le problème de

l'enregistrement et de la reproduction des couleurs est un de ceux qui se sont posés dès les premiers âges du cinéma. Toutefois, en 1895, la photographie des couleurs existait déjà d'une façon relativement satisfaisante.

Sans entrer ici dans des détails techniques qui débordent le sujet, rappelons seulement qu'à la suite des travaux de Niepce et Daguerre, Hertchell, Otto Wiener et Seebock tentèrent de photographier directement les couleurs en emprisonnant du chlorure d'argent pur entre deux lames de verre dont les bords étaient collés à la cire (1839-40). De leur côté, Edmond Becquerel, Robert Hunt et Niepce de Saint Victor obtinrent des héliochromies en ayant recours tantôt à l'électrolyse, tantôt à la chloruration chimique (1845-51). Malheureusement celles-ci ne résistaient pas à la lumière et s'effaçaient en quelques heures. Poitevin obtint en 1866 de meilleurs résultats et les travaux de Lippmann, Charles Cros et Louis Ducos du Hauron aboutirent à un rendu photographique stable.

Poursuivant la méthode interférentielle de ses prédécesseurs, Lippmann parvint, en 1891, à fixer les couleurs en soutenant les lamelles d'argent (plusieurs milliers au millimètre) au moyen d'un mélange d'albumine et de collodion (gélatine), tandis que le poète Charles Cros (inventeur du phonographe avant Edison) et Ducos du Hauron, ayant découvert le principe de l'antichromatisme des écrans et des pigments, utilisèrent une couche sensible formée d'un mélange de pigments colorés correspondant aux trois couleurs fondamentales, chacun de ces pigments (plusieurs centaines au millimètre) se trouvant décoloré par les radiations absorbées (1869-1881). Repris par Lippmann, qui utilisa à cet effet la fécule de pommes de terre, ce procédé devait aboutir à la *trichromie* mise au point vers 1906.

Quoi qu'il en soit, la photographie des couleurs obtenue au moyen de plaques ou de papiers sensibles nécessitait une pose que l'enregistrement cinématographique rendait impossible. Les premiers films « en couleurs » furent donc tout simplement coloriés au pochoir, une série de copies positives tirées spécialement d'après le négatif original étant, à cet effet, découpées au pantographe. Ce n'était qu'un bariolage imprécis et ingénu appliqué sur le noir et blanc (*Pathécolor* 1901). Le premier procédé direct fut inventé en 1907 par le photographe anglais G. A. Smith (l'un des pionniers de l'Ecole de Brighton) suivant les principes de la trichromie ; mais le *Kinémacolor* (bichrome) qui superposait deux images obtenues au moyen d'écrans sélecteurs fut abandonné vers 1912, laissant place au procédé *Gaumont* trichrome (1911) inspiré des recherches de Ducos du Hauron et de beaucoup supérieur. Perfectionné en 1919 le procédé consistait à enregistrer simultanément trois images au moyen de trois objectifs superposés et munis chacun d'écrans sélecteurs appropriés. Ces trois images (noires et blanches sur la pellicule) se trouvaient colorées en vert, bleu et rouge par interposition d'un écran à la projection et leur superposition en une image unique restituait les couleurs originales. C'est alors qu'on commença de parler de films « en couleurs naturelles », lesdites couleurs n'ayant cependant de naturelles

que le fait d'être obtenues à la prise de vues. Le progrès, du moins, était sensible. Mais il fallut attendre les années 25 pour que les procédés *Technicolor* (Dr Herbert T. Kalmus, 1917-19) et *Keller-Dorian* (brevets Berthon et Keller-Dorian, 1908) permettent d'envisager la production de films en couleurs à l'échelle commerciale.

Le *Technicolor* fut le premier en date des procédés soustractifs, la soustraction des couleurs étant obtenue au moyen de deux, puis trois pellicules revêtues de couches différemment sensibilisées (plus exactement un film sensible au vert et un film bipack sensible d'un côté au bleu et de l'autre au rouge).

Le *Keller-Dorian* utilisait une pellicule gaufrée par une matrice de platine qui imprimait, dans la substance même, de 1 000 à 1 500 lentilles au millimètre carré. Chacune de ces lentilles microscopiques, partageant le faisceau de lumière selon les différentes couleurs du spectre, réfractait la couleur située dans le plan focal. Malheureusement, ce procédé, qui fut de très loin le meilleur, ne permettait pas le tirage des copies. Son utilisation se révéla donc impossible dans le domaine pratique.

De 1925 à 1940 de nombreux procédés tentèrent de mettre au point la synthèse additive selon des systèmes optiques plus ou moins dérivés du *Gaumont-Color* (*Francita - Hérault - Hudeley - Dufaycolor - Rouxcolor*, etc...) ou selon des moyens photochimiques dérivés de la trichromie de Lippmann (*Agfacolor*, 16 mm. — grains de fécule de pommes de terre fins et serrés, colorés en vert, rouge et jaune, interposés entre le support et l'émulsion, permettant la sélection des couleurs et leur restitution par transparence). Mais, dans les procédés optiques, la superposition des images (au nombre de 3 ou 4) déterminait inévitablement des franges du fait de la différence axiale des objectifs visant le même champ.

Les procédés soustractifs furent donc les seuls retenus. Quoique très imparfait, le Technicolor l'emporta sur les autres (*Agfacolor, Anscocolor, Sovcolor, Kodachrome, True Color, Ferraniacolor*, etc...), le tirage des copies s'effectuant par impression avec une relative facilité. En utilisant comme autant de clichés de trichromie des matrices obtenues d'après les négatifs originaux, on assurait la parfaite stabilité des couleurs alors que, par ailleurs, la transformation chimique des sels d'argent arrivait à modifier au bout de quelques mois les couleurs obtenues par tirage photographique.

Néanmoins les films en couleurs n'étaient guère satisfaisants. On pouvait encore douter de leur avenir artistique quand apparut *l'Eastmancolor*, vers 1953. Ignorant ce procédé (également soustractif) et rendant compte de divers films de John Ford, j'écrivais alors :

« Le moins bon est cette *Charge héroïque* tournée en technicolor, c'est-à-dire selon un procédé qui n'est pas toujours exécrable, qui donne même parfois des résultats supportables lorsque les couleurs ne sont pas trop vives, mais qui anéantit toutes possibilités de composition. La plastique fordienne implique le noir et blanc. Ici le jeu des ombres et des lumières est complètement éteint par la couleur qui les transforme en des oppositions de teintes variées n'ayant plus du tout le même effet ni le

même sens. Il faudrait des éclairages sombres, une sorte de « noir et blanc en couleurs » (si l'on peut ainsi dire) où le blanc ne serait plus une absence de couleur et où le noir donnerait dans des bistres ou des sépias de tonalité beaucoup plus chaude. Dans ce film, avec les mouvements de foule et la diversité des personnages, la couleur n'aboutit qu'à un bariolage qui serait acceptable dans la fantaisie mais qui écrase le réalisme et tue tous les effets ». Et, plus loin, à propos de *L'homme tranquille* : « On ne peut empêcher le film en couleurs d'aplatir les tonalités dans une égale intensité lumineuse. Si agréables qu'elles soient les couleurs sont toujours des teintes plates et l'harmonie qu'on essaie d'en obtenir n'est jamais qu'une harmonie de surfaces colorées et non une harmonie de couleurs. On arrive donc à quelques coloris frais et légers comme ici, mais dans le style couverture de magazine ou calendrier des postes. Malgré sa discrétion la couleur éclate, déborde, submerge la composition et l'anéantit. Il y a de jolis sous-bois, la traversée de la rivière est fort belle (l'eau est toujours d'un « rendu » parfait) mais les images tant vantées de Mary Kate avec sa robe d'un rouge rouge dans la prairie d'un vert vert me semblent au contraire parmi les plus affreusement discordantes ». (*John Ford*).

Le technicolor en effet, et la plupart des procédés similaires, imposaient un éclairage intense afin de pouvoir impressionner les trois couches sensibles à travers un jeu de prismes plus ou moins compliqué. Cet éclairage uniforme, produit « face à la scène », écrasait les valeurs et le modelé. En fait de couleurs on obtenait des teintes plates réagissant violemment les unes sur les autres. Dans le meilleur des cas c'était une coloration de vitrail toujours en conflit avec le relief et les volumes et, dans le pire, une sorte d'imagerie prétentieuse dépourvue de la naïveté et du charme des véritables images d'Epinal.

Les fantaisies se déroulant dans un univers conventionnel, et notamment les films chorégraphiques, supportaient aisément ces plages vivement colorées en accord avec la stylisation des décors, mais le réalisme y perdait jusqu'à sa crédibilité la plus élémentaire. Les couleurs, en effet, ne sont jamais de teintes uniformes, comme de cette robe rouge dont nous venons de parler, mais d'un ensemble de petites touches multicolores dont la vibration produit une sensation globale infiniment variable et nuancée. Ce que les impressionnistes ont compris, dont l'œuvre ne fut que de la décomposition des vibrations lumineuses pour retrouver plus intensément le jeu des couleurs vraies.

Or, si l'intérêt est moins de reproduire la réalité que de composer *avec* les couleurs en les distribuant comme un peintre sur sa toile, la chose ne pouvait être envisagée tant que le « rendu » des couleurs était différent de la réalité vraie, les stylisations imposées par défaut — et surtout mécaniquement — étant une impasse et nullement un système de création valable.

Donc, quelques mois après la sortie de *L'homme tranquille*, le film japonais *La porte de l'Enfer* vint apporter sa bouleversante révélation. Sans être rien de plus qu'un bon film moyen, ce fut le premier dont on puisse dire qu'il était « en couleurs » et plus du tout « colorié ». Les

nuances chatoyantes et moirées de la réalité sensible trouvaient enfin leur exacte reproduction. Esthétiquement, la cinématographie des couleurs n'existe que depuis lors (si l'on excepte quelques réussites telles que *Le carrosse d'or* ou *Henry V*, qui relèvent de l'enluminure plutôt que de l'authenticité réaliste). Cette authenticité que l'Eastmancolor n'a cessé de souligner permet d'affirmer comme définitivement acquise l'expression de la couleur au cinéma. Non seulement les valeurs ne sont plus éteintes ou affadies par un éclairage uniforme, mais le modelé des couleurs accentue le relief au même titre que le jeu des ombres et des lumières. La souplesse du procédé permet en effet de filmer sous un éclairage moins intense que celui qui serait nécessaire pour le noir et blanc.

Jusqu'à présent la couleur ne fut utilisée que pour cerner la réalité de plus près. Son emploi à des fins psychologiques demeure problématique, d'autant qu'il suppose la totale maniabilité d'un procédé dont la perfection, d'ordre strictement photochimique, ne permet ni le choix des couleurs ni l'organisation d'une palette. Il est hors de doute que l'on y parviendra mais il est prématuré de spéculer sur son éventualité, bien qu'on en puisse définir les grandes lignes qui sont de la mise en place des dominantes et du jeu des harmonisations.

L'utilisation *dramatique* des couleurs toutefois est actuellement possible. Si l'on ne peut modifier les valeurs à la prise de vues, du moins peut-on en choisir les éléments et composer des décors convenables. Tel cadre qui répond par ses tonalités naturelles à l'expression de tel sentiment peut être choisi de préférence à tel autre. Je n'en veux pour preuve que *Sept hommes à abattre*, excellent western dont la progression nous entraîne, à mesure que croît la tension dramatique, d'un paysage verdoyant de l'Ouest américain à l'implacable matité des roches, à la sécheresse des sables au milieu desquels se déroule le règlement de compte final tandis que la petite cité de planches évoque, par le charme désuet des saloons joliment décorés, toute la nostalgie d'une époque à jamais révolue.

Cette progression, ce changement de paysage, cela bien sûr eût été possible avec le noir et blanc, mais la couleur ici joue un rôle non négligeable. Les teintes à la fois brutales et nuancées donnent à l'âpreté du décor un ton, une résonance tragique que le plus souple noir et blanc eût été incapable d'exprimer et la petite ville de l'ouest ne doit sa splendeur qu'au chromatisme subtil des falbalas 1860.

Sans doute la perception des couleurs n'est-elle que très secondaire par rapport à celle des formes dans la structuration du monde sensible mais elle s'y ajoute heureusement.

On a l'habitude de dire que l'on ne rêve pas en couleurs, affirmant par là leur rôle accessoire. La chose est d'autant plus contestable que l'image mentale n'est pas d'un percept mais d'une pensée. L'esprit ajoute une *idée* de couleurs à une idée de formes mais, comme la couleur n'est pas spécifique de ces formes et comme elle est création de l'esprit et non perception, elle s'évanouit dans le concept. On l'imagine sans en subir les effets.

Quoi qu'il en soit, l'harmonie ou la discordance des sensations colorées est un élément d'expression qui peut parfaire ou contredire le sens des significations filmiques. Le danger est de l'emploi des couleurs en vue de constituer une « belle image », de tendre vers la « picturalisation » (au pire vers la joliesse), de signifier par des harmonies *à l'intérieur du plan*, ajoutant la symbolique des nuances à la symbolique des formes et retrouvant, par là, les défauts de l'expressionnisme en une sorte d'impressionnisme figé. L'expression des couleurs est un effet de leur discrétion. Il s'agit de signifier par leur dynamisme, c'est-à-dire par leurs transformations ou leurs oppositions, par le jeu mouvant des formes et des couleurs, en mettant l'accent tantôt sur les unes, tantôt sur les autres. Au lieu de constituer des compositions harmonieuses « en soi », il convient de créer des structures en résonance avec le sens psychologique du drame.

C'est pourquoi l'utilisation psychologique des sensations colorées exige un doigté extrême. Les dominantes ne sauraient être que de tonalités discrètes et non d'une teinture globale comme on l'a fait jusqu'à présent. A moins que ces teintes ne soient le résultat exceptionnel d'une mobilité des éclairages maniés comme seul encore Eisenstein a su le faire dans la séquence du banquet d'*Ivan-le-Terrible*, non d'une coloration uniforme comme dans le démentiel *Karamazov* de Richard Brooks — différence magistrale entre ce que l'on peut faire et ce qu'il ne faut faire à aucun prix !...

La signification psychologique des couleurs est d'harmonies relatives, non de couleurs « en soi ». Attribuer le rouge à la colère, le bleu à la tendresse, le jaune à la trahison est d'une symbolique primaire sinon infantile. De même que les sonorités musicales n'ont de sens que relativement entre elles, de même seules les relations de tonalités rapportées à une dominante quelconque et les harmonies qui s'ensuivent peuvent orienter l'esprit dans un sens déterminé. Ce sens étant imposé par la situation dramatique, il ne peut s'agir que d'un accord, d'une résonance, d'autant que les sensations colorées s'accordent dans une large mesure avec les implications qu'on leur prête ; leur symbolique est accessoire. Ainsi des significations inverses accordées au thème de la blancheur dans *La ligne générale* et dans *Alexandre Nevsky* (§ 34).

Ou bien alors on retrouve sous une autre forme les virages et les teintages du cinéma muet des années 15. Faute de pouvoir être « en couleurs » les films de cette époque étaient en effet rarement tirés en noir et blanc. Ils subissaient un teintage accordé au sens général de la séquence : les scènes de nuit étaient teintées bleu, les incendies teintés rouge, les scènes champêtre teintées jaune, etc... Le teintage, qui était du support, affectait les « blancs » ; le virage obtenu au développement, affectait les « noirs ». On avait ainsi, pour les scènes d'effroi, des séquences virées vert et teintées rouge. La chose n'était pas sans un certain charme, d'autant qu'on ne prétendait à aucune symbolique mais à suppléer aux insuffisances de la photo. La science des éclairages acquise après la guerre devait condamner cette mode qui disparut peu à peu pour être définitivement abandonnée vers 1923. Les dominantes

grossièrement soulignées aujourd'hui par des assaisonnements de bleus, de verts, de rouges, rappellent fâcheusement cette époque avec la prétention en plus et la naïveté en moins.

Créer au moyen d'harmonie de couleurs un climat psychologique correspondant à la situation est une chose, attribuer une valeur symbolique à une coloration quelconque en est une autre, qui nous ramène inévitablement aux recherches concernant la « signification des couleurs ».

63 *Musique et psychologie des couleurs*

Toutes les recherches ayant eu pour objet des correspondances *absolues*, soit entre les sons et les couleurs, soit entre certaines émotions et certaines tonalités n'ont jamais abouti qu'à définir des impressions personnelles sujettes à des modalités infiniments variables.

On ne peut nier l'existence de telles relations mais il est impossible de leur attribuer un caractère univoque, de leur reconnaître une constance quelconque.

Certes, il y a une symbolique des couleurs, mais les fondements de cette symbolique, qui sont de caractère social ou religieux, reposent sur des interprétations subjectives généralisées par quelque rituel admis et reconnu. Il est vrai que ces interprétations elles-mêmes relèvent le plus souvent de la psycho-physiologie des sensations colorées.

Nous ne nous étendrons pas sur les qualités excitatrices ou inhibitrices des couleurs, problème tranché depuis longtemps, soulignant simplement le fait à la faveur de quelques citations.

« Les expériences de Binet, notait Max Nordau à la fin du siècle dernier, ont établi que les impressions qui sont transmises au cerveau par les nerfs sensitifs exercent une influence considérable sur le genre et l'intensité de l'excitation que le cerveau retransmet aux nerfs moteurs. Certaines impressions sensorielles agissent d'une façon amollissante et inhibitoire sur les mouvements ; d'autres au contraire les rendent plus puissants, plus rapides et plus actifs ; ils sont « dynamogènes », c'est-à-dire producteurs d'énergie. Etant donné qu'une sensation de plaisir est toujours dynamogène, ou productrice d'énergie, tout être vivant cherchera d'instinct des sensations dynamogènes et évitera celles qui sont amollissantes et inhibitoires. Or, le rouge est particulièrement dynamogène. Binet, dans son rapport d'une expérience sur une femme hystérique qui avait la moitié du corps paralysé, déclare : « Quand nous plaçons un dynamomètre dans la main droite, anesthésiquement insensible, d'Amélie C..., la pression de la main se monte à 12 kilogrammes. Et si au même moment on lui fait regarder un disque rouge, le chiffre indiquant la pression en kilogrammes est immédiatement doublé... »

« Si le rouge est dynamogène, inversement le violet est déprimant et inhibitoire. Ce n'est pas par hasard que le violet a été choisi par de nombreux peuples comme seule couleur de deuil... La vue de cette couleur a un effet déprimant, et le sentiment désagréable qu'elle éveille

provoque l'abattement dans un esprit porté à la tristesse... » (*Dégénération*).

Havelock Ellis souligne, de son côté : ...« Dans l'achromatopsie de l'hystérique, comme Charcot l'a montré et comme Parinaud l'a confirmé depuis, l'ordre selon lequel les couleurs en général disparaissent est : violet, vert, bleu, rouge... La persistance de la vision du rouge n'est qu'un des exemples de la prédilection marquée pour cette couleur que l'on a souvent observée chez les hystériques... » (*La psychologie du rouge*).

Dans la *Théorie des Couleurs* de Gœthe, on relève, à propos de la couleur rouge, les notations suivantes :

« Le côté actif est ici au summum de l'énergie, et il n'y a pas lieu de s'étonner du fait que les hommes impétueux, forts et incultes soient particulièrement sensibles à cette couleur. Chez les peuplades sauvages, cette prédilection a été universellement reconnue, et quand les enfants, laissés à eux-mêmes commencent à se servir de couleur, ils sont prodigues de vermillon et de carmin.

« En regardant fixement une surface parfaitement jaune-rouge, la couleur semble réellement pénétrer le regard... Une étoffe jaune-rouge trouble ou enrage les animaux. Et j'ai connu des hommes cultivés à qui il était intolérable de rencontrer par hasard une personne vêtue d'un manteau rouge par un jour gris et nuageux... »

Si ces données, dit Eisenstein à qui nous empruntons ces citations (*Film-Sense*), « sont insuffisantes pour formuler un code scientifique convaincant, l'art les a néanmoins adoptées depuis longtemps d'une manière purement empirique et les a utilisées à la perfection. Bien que les réactions d'une personne normale soient naturellement beaucoup moins intenses que celles d'Amélie C... devant le disque rouge, l'artiste est néanmoins confiant dans les effets qu'il peut s'attendre à créer à l'aide de sa palette ».

Poursuivons avec lui l'étude des valeurs psychologiques des couleurs en ayant recours à l'ouvrage de Frederic Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes*. Le caractère généralement sinistre attribué à la couleur jaune le doit-il à quelque chose de plus profond qu'un symbolisme conventionnel et que des associations accidentelles ? Comment les idées de perfidie, de trahison et de péché y furent-elles associées ? Voici ce que dit Portal :

« Les langages divins et sacrés désignaient avec les couleurs *or* ou *jaune* l'union de l'âme avec Dieu et, par opposition, l'adultère dans son sens spirituel. En langage profane, c'était un emblème matériel représentant l'amour légitime, aussi bien que l'adultère charnel qui rompt les liens du mariage...

« La pomme d'or était pour les Grecs le symbole de l'amour et de l'union et, par opposition, elle représentait aussi la discorde et tous les maux qu'elle entraîne ; le jugement de Pâris en est une preuve ; de même Atalante, en ramassant les pommes d'or au jardin des Hespérides, est battue à la course et devient la proie du vainqueur... »

Portal insiste sur l'ambivalence des significations accordées aux

couleurs dans l'antiquité. Ainsi le jaune entretient-il des rapports aussi forts avec l'union amoureuse qu'avec l'adultère. Havelock Ellis dit à ce propos :

« Il est clair que c'est l'arrivée du Christianisme qui a introduit de nouveaux sentiments envers le jaune... Dans une très large mesure, sans doute, c'était très certainement l'aboutissement de toute la révolution catholique contre le monde classique et le rejet de tout ce qui symbolisait la joie et la fierté. Le rouge et le jaune étaient les couleurs favorites de ce monde. L'amour du rouge était trop profondément enraciné dans la nature humaine pour que même le Christianisme parvienne à le vaincre complètement, mais le jaune était un point de moindre résistance, et la nouvelle religion put en triompher aisément.

« Le jaune devint la couleur de la jalousie, de l'envie et de la trahison. Judas était vêtu de jaune, et dans certains pays on contraignit les Juifs à s'habiller de même. En France, au seizième siècle, les portes des maisons des traîtres et des félons étaient enduites de jaune. En Espagne, les hérétiques qui se rétractaient étaient contraints de porter une croix jaune comme pénitence, et l'Inquisition les obligeait à paraître aux autodafés publics en vêtements de pénitents et portant un cierge jaune.

« Il y avait une raison toute particulière pour que le Christianisme se méfie du jaune. C'était la couleur qui était associée à l'amour lubrique. Au début il était associé à l'amour légitime. Mais d'abord en Grèce, et plus tard sur une plus grande échelle à Rome, les courtisanes se mirent à profiter de ces associations ». (*La psychologie du jaune*).

De son côté Portal note que « cette couleur unique qui était la marque simultanée de deux sens opposés se transforma au cours du Moyen Age en deux *tons* différents : Pour les Maures, le jaune d'or signifiait la sagesse tandis que le jaune pâle correspondait à la trahison et à la fourberie. (...) Les rabbins prétendaient que le Fruit Défendu était un citron, en opposant ainsi sa couleur pâle et son acidité à la couleur d'or et à la douceur de l'orange, ou pomme d'or, d'après les termes latins (...). En héraldique, l'or est le symbole de l'amour, de la constance, de la sagesse ; et par opposition, le jaune symbolise aujourd'hui encore, l'inconstance, la jalousie et l'adultère... »

Même chose pour le vert. Si le vert clair est symbole de vie, de jeunesse et d'espoir, le vert sombre est celui du désespoir et de l'accablement :

« Le théosophe suédois, Swedenborg donne aux fous, en enfer, des yeux verts. Un vitrail de la cathédrale de Chartres décrit la tentation de Jésus, et Satan a la peau verte et de grands yeux verts...

« L'œil, dans la science symboliste, signifie l'intelligence, la lumière de l'esprit ; l'homme peut le tourner vers le bien ou vers le mal ; Satan et Minerve, la folie et la sagesse, étaient tous deux représentés avec des yeux verts... »

Dans le théâtre Grec, rappelle Eisenstein, « le vert foncé de la mer était, dans certaines conditions, d'un présage sinistre. Cette nuance de vert contient une forte proportion de bleu ; et il est intéressant de

remarquer que, dans le théâtre japonais où le symbolisme des couleurs est si étroitement lié à la représentation particulière, le bleu est la couleur que portent obligatoirement les personnages sinistres ». Ajoutons que ces notions d'ambivalence sont parfois conditionnées par des associations directes (comme du citron et de l'orange pour le jaune) : le vert est symbole d'espoir en ce qu'il est la couleur du renouveau printannier. Mais il est aussi celle du crapaud et autres batraciens ou reptiles qui, de tous temps, furent des objets de répulsion. Il devient donc la couleur de l'effroi, de la folie, de la malédiction : Non seulement les démons sont verts mais leurs formes sont des variantes anthropomorphiques du crapaud, du lézard ou de la salamandre...

On voit donc se dessiner « grosso modo » le processus :

1°) Agissant comme des excitants sensoriels, les couleurs sont accordées symboliquement à des tendances dont les excitations provoquent des réactions de même nature ou de même ordre.

2°) Abstraites des phénomènes concrets qui les produisent, les couleurs deviennent comme autant de valeurs « en soi » dont les significations peuvent se rapporter à des qualités de sens opposé. On donne à la couleur un *sens arbitraire*, on en fait un *signe* que l'on porte à l'actif des tendances signifiées selon un jugement d'ordre social ou affectif.

3°) Quoique fondés sur des associations sensorielles évidentes, ces symboles se perdent bientôt en de vagues généralités. Ce ne sont plus alors que des concepts faisant allusion parfois lointaine au sens des excitants primitifs. Devenant de plus en plus subjectives, les couleurs n'ont plus de signification que par référence au système choisi par l'auteur :

« J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines, dit Vincent Van Gogh à propos de son tableau *Café de Nuit*. La salle est rouge sang et jaune sourd, un billard vert au milieu, quatre lampes jaunes citron à rayonnement orangé et vert. C'est partout un combat et une antithèse des verts et des rouges les plus différents, dans les personnages de voyous dormeurs petits, dans la salle vide et triste, du violet et du bleu. Le rouge et le vert jaune du billard par exemple, contrastent avec le petit vert tendre Louis XV du comptoir, où il y a un bouquet rose. Les vêtements blancs du patron, veillant dans un coin dans cette fournaise, deviennent jaune citron, vert pâle et lumineux... » (*Lettres à son frère Théo*).

Décrivant son tableau *Manao Tupapau*, Gauguin dit, de son côté :

« J'ai utilisé le paréo comme dessus de lit parce qu'il est intimement lié à la vie d'une tahitienne. Le drap, fait de fibres d'écorces, doit être jaune parce que cette couleur suggère quelque chose d'imprévu à l'observateur ; et aussi parce qu'il suggère la lumière d'une lampe et m'épargne l'ennui de produire cet effet. Je dois avoir un fond un peu terrifiant. Le violet est évidemment nécessaire. L'échafaudage du côté musical de la peinture est maintenant dressé ». (*Notes Eparses*).

Rouge et vert pour Van Gogh, violet pour Gauguin, expriment donc

la terreur. L'une est d'effroi, l'autre des vertiges de l'alcoolisme. La différence est notable, mais les réactions envisagées sont analogues. De toute manière, ces deux artistes expriment bien moins par des couleurs « en soi » que par des harmonies ou de violents contrastes. Ce sont les *relations de couleurs* qui l'emportent et créent l'impression cherchée, non les couleurs *elles-mêmes*. Répétons donc ici, avec Eisenstein :

« En art, ce ne sont pas les relations *absolues* qui sont décisives, mais uniquement les relations *arbitraires* dans le cadre d'un système d'images que dicte une œuvre d'art donnée.

« Le problème n'est pas, et ne sera jamais résolu par un catalogue fixe de symboles-couleurs, mais l'intelligibilité émotionnelle et la fonction de la couleur naîtront de l'ordre naturel de détermination de la représentation en couleur de l'œuvre, coïncidant avec le mouvement réel et vivant de l'œuvre entière.

« Même dans le domaine restreint du blanc et noir dans lequel la plupart des films sont encore faits, l'une de ces teintes non seulement échappe à l'attribution d'une seule « valeur » *absolue*, mais peut aussi bien prendre une signification absolument *opposée*, dépendant uniquement du système général d'imagerie qui aurait été choisi pour ce film particulier.

« Il nous suffira de rappeler le rôle thématique joué par le blanc et le noir, dans *La ligne générale* et dans *Alexandre Nevsky* (22).

(...) « Cela veut dire que nous n'obéissons pas à une loi omnipotente de « significations » *absolues* quant aux correspondances entre les couleurs et les sons, quant aux relations entre ceux-ci et certaines émotions. Nous décidons par nous-même quelles sont les couleurs et les sons qui rempliraient le mieux le rôle ou l'émotion que nous leur avons assignés et dont nous avons besoin ».

D'autre part, prétendre signifier au cinéma par des jeux de couleurs (par stylisation, choix ou organisation arbitraire de la réalité) en se référant à la symbolique conventionnelle reviendrait à réimposer sur les choses les colorations qui en furent extraites et dont on a fait des signes indépendants. Ce serait une autre manière *d'appliquer* des symboles sur la réalité filmique au lieu de se servir de cette réalité pour *créer* les significations qu'elle implique. Avec Eisenstein nous dirons encore :

« Quand nous parlons d'une harmonie interne de ligne, de forme et de couleur, nous entendons d'une harmonie *avec quelque chose*, correspondant à *quelque chose*. La tonalité interne doit participer à la signification d'un sentiment. Quelque vague que ce sentiment puisse être, il est à son tour constamment dirigé en dernier ressort vers quelque chose de concret, qui trouvera une expression extérieure dans des couleurs, des lignes ou des formes ».

Les couleurs au cinéma, qui sont toujours couleurs « de quelque chose », ne peuvent être que des stimuli ajoutant aux structures fondamentales du film des significations *fugitives* en harmonie avec la situation donnée. Elles ne peuvent que « moduler » le rythme (à la manière des timbres en musique) et ne sauraient en modifier le cadre.

(22) Voir Volume 1, page 242.

Toutefois, lorsqu'elles sont abstraites de la réalité — devenant alors des formes *par elles-mêmes*, comme dans la peinture non figurative — elles peuvent être constitutives d'un rythme. Mais alors, tout comme dans cette peinture, le jeu n'est plus de signifier quoi que ce soit ni même d'infléchir une signification donnée. C'est celui d'un ensemble de graphismes dont l'harmonie est moins des couleurs elles-mêmes que des excitations ou des réactions qu'elles suscitent.

On sait le rôle joué par les couleurs dans les réflexes conditionnés ou dans les « signes-Gestalt » (expériences de Köhler, Tolman, etc...). L'art n'est que de les orienter car, dans ces formes « pures », les interprétations symboliques se confondent avec les excitations sensorielles d'où elles sont issues ; de toutes manières elles n'intéressent plus que le sujet percevant. Kandinsky pourtant tenta de retrouver d'une façon aussi objective que possible, le symbolisme des couleurs dans les capacités physiques des sensations colorées.

En publiant à Munich en 1912 le volume intitulé *Der Blaue Reiter* (Le Cavalier bleu) Wassily Kandinsky et Franz Marc créèrent comme on sait le mouvement qui devait aboutir à la peinture dite « abstraite » après avoir groupé autour d'eux Franz Macke, Paul Klee, Emil Nolde, Hans Arp, Kasimir Malevitch, Alfred Kubin, Campendonck et quelques autres. Une phrase de Gœthe servait de leitmotiv au manifeste : « En peinture, il manque depuis longtemps la connaissance de la *basse continue*, c'est-à-dire une théorie bien établie et approuvée, comme c'est le cas en musique ». Cette idée devait guider toutes les recherches du groupe (23). Mais si la formulation des accords de tonalités devait être le problème majeur, le symbolisme des couleurs (développé dans le traité de Gœthe) retint d'abord l'attention de ces artistes : La couleur bleue du chevalier ornant la couverture exprimait la « nostalgie romantique d'une plénitude de l'âme » et l'ouvrage se terminait par la description d'une composition scénique intitulée *Son Jaune*, suite vaguement symbolique et chorégraphique dont le mouvement coloré était soutenu par des notations musicales.

« Le procédé utilisé ici est très net, dit Eisenstein : abstraire les « tonalités internes » de toute matière « externe ». Une telle méthode *entreprend consciemment le divorce de tous les éléments de la forme avec tous les éléments du fond ;* tout ce qui touche au thème ou au sujet est rejeté : on ne garde que les éléments extrêmes de la forme qui, dans une *œuvre créatrice normale*, ne jouent qu'un rôle secondaire.

« Nous ne pouvons contester que des compositions de cet ordre éveillent des sensations *confusément troublantes* mais rien de plus. Or, d'autres essais continuent à être tentés, qui voudraient présenter les sensations subjectives et largement personnelles par des correspondances pleines de sens, qui sont, à vrai dire, tout aussi vagues et tout aussi forcées ».

En fait, ces tentatives ne cherchaient pas des correspondances

(23) En fait, il n'y eut point de « groupe » mais la coordination de certaines tendances communes.

« pleines de sens » entre les couleurs et les sentiments, mais à établir une sorte de « musique des couleurs ». Les formes, diversement colorées, devenaient autant d'éléments rythmiques fondamentaux et la signification — si tant est qu'il pouvait y en avoir une — devait être fonction des relations temporelles des couleurs en raison de leur intensité, de leur tonalité et du « tonus » des sensations provoquées : signification rythmique pure.

Ces intentions rejoignaient, par le biais, celles de Survage. Malheureusement, pour les mêmes raisons qui firent échec aux tentatives de Vicking Eggeling, Hans Richter ou Walter Ruttmann, les quelques peintres qui tentèrent cette aventure se heurtèrent à *l'impossibilité de créer un rythme visuel au moyen de relations formelles sans objet.* Certains, associant alors cette suite colorée à une œuvre musicale, tentèrent d'établir des correspondances entre les sons et les couleurs. L'échec fut encore plus saisissant, d'autant qu'on prétendait à des lois *rationnelles* pour la détermination de ces correspondances.

Cet échec, du moins, mérite qu'on en examine le pourquoi.

« Peut-on arriver, se demande Etienne Souriau, à une théorie de l'harmonie des couleurs qui soit intégralement valable pour l'harmonie des sons musicaux et réciproquement ? Comme les couleurs ont avec les sons musicaux ce rapport de correspondre à des fréquences vibratoires physiques connues, on a le plus souvent été tenté d'appliquer, soit directement, soit par l'intermédiaire d'un coefficient à déterminer, aux couleurs les rapports mathématiques des accords musicaux, avec la persuasion qu'on obtenait ainsi, *à priori,* des lois d'harmonie pour les couleurs.

(...) « Il saute aux yeux, en effet, qu'on peut *toujours,* par des procédés de ce genre, désigner, parmi les couleurs du spectre (en nombre infini puisque la variation qualitative est continue), sept, ou douze, ou trente-cinq entités dont les fréquences aient, par ce coefficient, des rapports correspondant à ceux des sept, douze ou trente-cinq notes de la gamme ; et ainsi, construire à volonté avec ces couleurs des accords analogues aux accords parfaits majeurs, mineurs, aux accords de septième ou de neuvième, et ainsi de suite.

(...) « Or, le grand fait ici, le fait dénominateur, c'est qu'à part quelques coïncidences limitées, qui ne doivent pas donner le change, l'organisation artistique réelle des *qualia* polychromes, en peinture ou dans les arts décoratifs, n'est pas et ne peut pas être conforme à ces organisations qu'on base sur les fréquences physiques des radiations lumineuses (...). Et cela pour plusieurs raisons, dont chacune à soi seule serait suffisante.

« 1°) Les couleurs employées réellement dans l'art ne sont pas les radiations spectrales pures. Elles sont toujours d'une complexité extrême, sans que leurs éléments aient entre eux des rapports simples (...). 2°) Le sens de la vue n'analyse aucunement ces complexes de radiations. Tandis qu'en musique, une période vibratoire plus ou moins compliquée, mais harmoniquement analysable en trois ou quatre périodes ayant

entre elles des rapports simples, est aussitôt interprétée comme l'audition de plusieurs sons simultanés que nous discernons clairement à travers l'impression d'ensemble *sui generis,* rien de tel ne se produit pour la perception des mélanges bien homogènes de couleurs. Le blanc constitue un *quale* parfaitement simple, le rose aussi, qui n'est nullement interprété comme un complexe de rouge et de blanc, et ainsi de suite. Or des entités comme le rose, le vert, le jaune et le gris sont toutes exactement mises sur le même pied les unes que les autres par la sensibilité artistique, et peuvent fournir également — par juxtaposition et non par mélange — les éléments de ce qui constitue un accord, une harmonie. 3°) Il s'agit dans ces accords de juxtaposition spatiale de taches sur plages colorées ayant une forme, une surface, des relations de situation bien distinctes (et rien de pareil n'existe en musique) (...). 4°) La sensibilité esthétique fait état, comme de *qualia* simples (unités de la gamme des sensibles propres) de données physiquement extrêmement complexes (...). 5°) Ajoutons encore que la peinture module les tons dans le continu, procédant sans cesse à des dégradés, à des passages insensibles, à des variations tout autour des tons cardinaux de ses œuvres ; tandis que la musique est réellement et impitoyablement scalaire ». (*La correspondance des arts*).

D'autre part si, comme le souligne E. Souriau, les harmonies de couleurs sont produites « par juxtaposition et non par mélange » on pourrait ajouter d'autres considérations plus simples mais non moins évidentes. A savoir que si une correspondance rationnelle était possible entre les sons et les couleurs, elle ne le serait jamais que sur le plan mélodique et non sur le plan harmonique. Rien ne prouve en effet que l'accord *do-mi-sol* puisse correspondre au *mélange* du vert, du jaune et du rouge si, éventuellement, la succession de ces couleurs correspondait à la succession de ces notes. Qui plus est, on ne saurait en aucun cas se référer à un *à priori* qui statuerait sur des accords de base car, de même que les sons ne prennent un sens que par rapport à leur contexte, les couleurs n'ont de valeur « réelle » que par rapport à l'ensemble (ou à la suite) dont elles font partie. Chaque œuvre nouvelle remet tout en question.

Ce n'est pas à dire qu'une telle harmonisation soit impossible, mais qu'elle ne peut se référer à aucune règle, à aucune loi. Elle ne peut être qu'arbitraire et éminemment subjective. Ici la sensibilité de l'artiste fera coïncider un accord en do majeur avec une dominante rouge, là avec une dominante verte, sans que rien ne permette de statuer que cela est vrai ou faux, exact ou inexact, mais peut-être que cela est valable ou non, agréable ou désagréable, selon que la sensibilité du spectateur s'accordera ou non avec celle du créateur. Selon surtout que cette harmonisation sera ressentie comme valable ou non devant le sens qu'elle accordera, ou n'accordera pas, à un contenu déterminé. Ce qui revient à dire que sans contenu, c'est-à-dire par elles-mêmes, ces formes sont impuissantes à signifier quoi que ce soit, ou signifient alors tout ce qu'on veut.

Après ce tour d'horizon il nous est possible d'examiner de plus près les possibilités et impossibilités de la couleur quant à l'expression ou à la symbolique des sentiments.

« Quelles couleurs ont nos sentiments ? », se demande Carlo di Carlo dans une étude sur *Le désert rouge* d'Antonioni. On pourrait lui répondre qu'ils n'en ont aucune. Mais, selon Antonioni, « on peut dire que la couleur est un rapport entre l'objet et l'état psychologique de l'observateur en ce sens qu'ils se suggestionnent réciproquement. C'est-à-dire que l'objet, avec sa couleur, a une suggestion déterminée sur l'observateur dans le même temps que celui-ci voit la couleur qu'il a intérêt — ou plaisir — à voir sur cet objet ».

Il est bien vrai que la couleur des choses varie selon l'intention et la disposition du sujet percevant. Mais, comprise de la sorte, cette explication est fort inexacte. Lorsqu'on dit, par exemple, qu'on voit la vie « en rose », les choses ne sont pas vues comme à travers des lunettes roses. Simplement, dans notre esprit, nous associons à un certain état d'euphorie la couleur rose dont les qualités dynamogènes, justement, suscitent des réactions de même ordre. Egalement, lorsque nous voyons la vie « en noir », nous associons à un état mélancolique des teintes sombres dont les qualités dépressives sont évidentes. Autrement dit, et quelle que soit notre disposition, nous ne *percevons* pas une couleur : en raison de notre expérience, *nous associons intuitivement aux couleurs réellement perçues une* idée de couleur *dont les qualités sont celles qui seraient de nature à déterminer un sentiment qui, dans cet instant, leur est cependant étranger*. Mais cette « idée de couleur » n'existe nulle part ailleurs que dans notre esprit. Elle est donc intraductible, du moins dans une représentation objective du monde en laquelle elle ne saurait être introduite comme s'il s'agissait d'une coloration *réelle*. On retrouve ici, sous un autre aspect, les impossibilités de la caméra à la première personne.

Lorsqu'Antonioni, pour traduire l'état euphorique de Monica Vitti, nous la montre dans une chambre soudain *colorée en rose* alors que nous l'avons vue, cette chambre, sous ses couleurs réelles quelques images auparavant, il y a un hiatus insoutenable doublé d'une naïveté psychologique singulièrement primaire. Non seulement on ne peut pas faire entrer subitement le spectateur dans la subjectivité d'un personnage, jusque-là considéré objectivement, par l'intermédiaire d'un décor qui, tout d'un coup, prendrait une couleur « intérieure» mais, cette couleur, nous venons de le voir, n'existe pas comme telle. L'irréalisme subjectif devient alors conventionnalité pure. A supposer que Monica Vitti voie « réellement » la chambre en rose, le spectateur, lui, la voit non moins objectivement que tout à l'heure. Il ne peut donc pas admettre, fût-ce en y associant un état psychique fort compréhensible, ce changement *réel* de coloration !

Ainsi, pas plus dans ses couleurs que dans ses formes, on ne peut, sous prétexte d'objectiver le subjectif, transformer le réel concret parce que, fût-elle plausible, cette transformation se donne alors pour objective en s'insérant arbitrairement dans la réalité phénoménale du monde extérieur. Une telle modification ne peut être ressentie comme subjective que *lorsque la description elle-même est subjective*. Ainsi de la fable que Giuliana raconte à Valerio pour l'endormir. Immédiatement comprises comme l'illustration d'un imaginaire, les images peuvent alors revêtir toutes les apparences qu'on veut bien leur accorder. Les colorations bonbon fondant qui s'ensuivent ne sont peut-être pas du meilleur goût mais elles s'accordent du moins avec le sentimentalisme naïf de la légende.

Ce qui revient à dire que, sur le plan perceptif, les couleurs sont beaucoup moins preignantes que les formes. Elles ne sauraient donc entraîner celles-ci et ne peuvent que se soumettre à leur réalité ou à leur irréalité supposée. Toutes choses qui n'empêchent point les rapports chromatiques de créer des relations nouvelles, c'est-à-dire de déterminer des suggestions ou des associations susceptibles de modifier ou d'infléchir les significations formelles. Bien qu'elles permettent, sur le plan réaliste, de souligner plus intensément la qualité substantielle des choses, ce qui compte, ce sont bien moins les couleurs que leur dynamisme, leurs relations dans la continuité, leur transformation graduelle en d'autres couleurs.

De ce point de vue, les couleurs peuvent être travaillées, interprétées, choisies en fonction de ce que l'auteur s'est donné pour tâche d'exprimer. Elles peuvent échapper au réalisme sans cesser pour autant d'être vraies ou vraisemblables ; elles peuvent s'accorder aux sentiments des personnages, à leur drame. Mais c'est alors la subjectivité du créateur qui entre en jeu et plus du tout celle supposée d'un quelconque personnage de l'histoire. C'est la vision d'un auteur et non la traduction conventionnelle d'une image mentale.

Car si, dans le film d'Antonioni, les sons déformés sont aussitôt reconnus comme subjectifs, c'est qu'ils ne se posent pas, comme les images, *à côté* d'un son réel : ils s'y substituent, et d'autant plus facilement que le son n'a aucune forme concrète, aucune inertie propre.

Au contraire, les représentations floues et pseudo-abstraites ne nous font pas voir les choses telles que par les yeux de l'héroïne. Elles nous les montrent simplement floues en nous arrachant la vue comme d'un myope qui chercherait à lire sans lunettes. Nous ne pouvons en aucun cas les associer au regard de Giuliana parce que ce regard *ne nous a pas été donné* (alors que nous l'avons vue écouter les bruits et se boucher les oreilles). Nous ne pouvons pas établir la relation « regardant-regardé » dès l'instant que celui (ou celle) qui regarde est soustrait de la représentation. Cette absence ne peut pas être interprétée comme une ellipse car, s'il ne reste que le « regardé », celui-ci est aussitôt identifié à notre propre vision du monde — à tout le moins à la vision que l'auteur voudrait que nous en ayons. Comme on l'a dit et répété, la vision d'un individu donné ne peut être rapportée à celui-ci que pour autant qu'il a été objectivement et préalablement situé dans le décor. Et cette vision n'est compréhensible que pour autant qu'elle demeure objective par l'évidence des choses vues.

A moins qu'il ne s'agisse d'un imaginaire objectivable, toute préten-

tion à la figuration concrète — fût-elle seulement symbolique — d'un état psychique sans contenu réel ne peut aboutir qu'à une impasse, ou choir, comme pour la chambre rose, dans le ridicule. Les seules images mentales acceptables au cinéma et susceptibles d'une traduction filmique sont celles du souvenir. D'abord parce que le souvenir se réfère à un réel vécu et parce que les faits de mémoire, en tant qu'ils re-structurent présentement le passé, s'identifient à l'imaginaire quand les états psychiques associés à quelque idée de couleur sont purement conceptuels. Ensuite, parce que les sentiments liés au souvenir sont inscrits dans les faits évoqués et ne dépendent pas seulement d'une manière de dire qui voudrait en traduire l'affectivité (24).

En définitive la vraie richesse de la couleur au cinéma consiste en une utilisation subtile des différents chromatismes en vue de « raconter une histoire au moyen de la couleur ». Celle-ci peut jouer un rôle dramatique dans la mesure où elle est utilisée comme un élément d'explication des force mises en présence. On peut suivre également un itinéraire spirituel, expliquer ou suggérer un état d'âme, mais seulement « par le dehors ». Nous avons souligné ce fait à propos de *Sept hommes à abattre* mais les exemples sont fort nombreux auxquels nous pourrions nous référer utilement.

De toutes façons, la couleur — comme tous les éléments signifiants du film — doit être motivée. Elle ne doit pas avoir une existence autonome non justifiable concrètement pour le spectateur. Elle doit apparaître comme « captée » et non comme « dirigée », même si elle l'est effectivement pour des raisons d'ordre technique. C'est assez dire qu'elle ne peut pas se prêter à une interprétation picturale mais seulement dramatique et psychologique et que le symbole, s'il existe, doit trouver sa justification apparente dans la production des faits concrets (tout comme les images qui deviennent *signe* par effet de montage mais qui s'attachent avant tout à la description des événements). Tandis qu'en peinture la couleur est la marque du créateur sur le monde, au cinéma elle est la marque de l'existence objective du monde, quelle que soit la subjectivité de la vision.

Si la couleur permet d'analyser plus profondément (ou plus subtilement) la réalité par le choix et la mise en évidence des relations chromatiques, elle permet également de s'en évader plus facilement par la production d'un imaginaire soustrait aux obligations réalistes. Mais elle ne permet pas une interprétation conventionnelle du « subjectif » toujours dénoncée par les qualités concrètes de la représentation. On ne doit pas oublier qu'une image psychique n'est pas à montrer mais à suggérer et que le cinéma, s'il nous demande de suivre un déchiffrement du réel à travers la vision d'un auteur, n'a pas pour objet de nous donner un réel déchiffré.

(24) On en a un exemple frappant dans le *Marnie* d'Hitchcock. Les hallucinations colorées de la jeune fille sont perçues et comprises comme authentiquement subjectives parce que liées à l'imaginaire et au souvenir de celle-ci. Elles ne « modifient » pas le réel (comme la chambre rose) ; elles se contentent de l'interpréter.

Il ne s'agit plus ici d'associer la musique au film. Pas davantage d'une comédie musicale dans laquelle le mouvement, soumis à quelque chorégraphie, s'inscrit dans les cadences rythmiques de la partition. Mais d'une totale assimilation des structures qui retrouve les principes énoncés par Roland Manuel : à savoir que « s'il est impossible d'accorder le rythme musical au rythme visuel, il n'est que de les subordonner l'un à l'autre ». Pourtant, s'« il ne nous faut qu'un instant pour percevoir tous les détails d'un objet, il faut un temps beaucoup plus considérable à notre oreille pour saisir les éléments sonores dont la vision de cet objet s'accompagne ». Inversement, s'il suffit de quelques phrases musicales pour produire en nous un bouleversement quelconque, le rythme visuel agit plus lentement. La musique obéissant à des nécessités scalaires et l'image point du tout, le film gagne donc à se soumettre à la partition, alors que le contraire est au détriment des deux. Ainsi « la musique est alors cohérente parce qu'elle impose son rythme et sa forme, parce qu'elle est maîtresse de son tempo ».

Les dessins animés, en s'inscrivant dans le rythme d'une partition, ouvrirent une voie nouvelle qui devait être riche de conséquences. Bien entendu, les mouvements naturels soumis à un rythme préétabli sont de quelque manière « mécanisés ». Il s'ensuit un effet comique qui ajoute au climat généralement burlesque des « cartoons ».

En effet, à moins qu'il ne s'agisse d'un mouvement chorégraphique, la soumission du geste à la mesure ridiculise les personnages réels. Chaplin a tiré des gags saisissants de cette mécanisation du geste, notamment dans *Les Temps Modernes* (danse de Charlot avec les clefs à boulons) et dans *Le Dictateur* (Charlot titubant après avoir reçu un coup de poêle à frire sur la tête). Pourtant, dans la fameuse séquence du barbier, son geste, guidé par une « Hongroise » de Brahms, acquiert un caractère poétique évident. La raison en est toute simple :

Les mouvements soumis à une cadence « mécanisée » ne ridiculisent l'homme que dans la mesure où cette cadence semble venir « de l'extérieur », lorsqu'elle s'impose aveuglement. L'homme fait alors figure de marionnette. Il perd ses qualités essentielles (volonté, liberté, contrôle de soi-même, etc...) et cette dégradation — où l'on retrouve l'effet du « mécanique plaqué sur du vivant » — le rend aussitôt burlesque et dérisoire.

Au contraire, si cette soumission apparait comme l'effet d'un choix librement consenti, la volonté, en inscrivant le mouvement corporel dans un rythme préétabli, transfigure les attitudes et fait de l'homme une sorte de dieu ailé : le danseur. Ce choix peut être d'un acte (celui du barbier) tout aussi bien que d'une interprétation chorégraphique (danse au ballon). La cadence gestuelle devient l'expression d'un mouvement « interne ».

C'est pourquoi la danse n'est jamais ridicule alors qu'un geste

involontairement « mécanisé » est toujours grotesque (25). Mais la danse, « acte pur des métamorphoses », puissance de signifier par l'accomplissement d'un rythme auquel le corps se soumet, peut être assumée par la mobilité des formes pures. Il ne s'agit plus alors d'un geste consenti mais d'une aveugle soumission à laquelle les choses inertes sont d'autant mieux préparées que leur inertie même les voue à toutes les mobilités possibles sans qu'il leur en coûte quelque dégradation ou quelque ridicule.

Dès les débuts du parlant on avait obtenu une association parfaite des cadences grâce aux dessins animés. Les petits personnages agissaient en mesure. Mais l'imagination visuelle et l'évocation musicale, quoique brodant autour d'un même sujet, gardaient leur autonomie. Images et musique, tout en ayant le même tempo, exécutaient des arabesques différentes dans des mondes différents.

Dans certaines *Silly symphonies* pourtant, l'arabesque visuelle inscrivait autour du thème musical des variations de formes et de mouvements, une manière de transposition plastique qui n'était pas toujours sans valeur. Ces courts métrages, résultat d'une construction rigoureuse et d'une imagination très poétique constituèrent des ballets burlesques qui restent parmi les œuvres cinématographiques les plus valables.

Mais si les dessins animés ne sont rien de plus qu'un mouvement de lignes et de couleurs, pour peu que *Mickey Mouse* se fonde en quelque graphisme abstrait, ces mouvements peuvent devenir mouvements de « formes pures ».

Les recherches d'« avant garde » prirent cette direction.

Nous avons vu que les tentatives de Ruttmann et de Richter aboutirent à un échec. Elles soulignèrent la valeur-*durée* des images et contribuèrent à la définition d'une première métrique du film, mais le rythme cherché était absent. Car le rythme est toujours rythme *de quelque chose* ; il ne saurait être gratuit. Si la musique en effet est rythme par essence, ce n'est le cas ni du cinéma, ni de la littérature.

Alors qu'une note seule ou un accord isolé ne signifient rien, le mot et l'image ont un sens précis. Ce sens, qui s'infléchit ou se modifie dans la phrase, peut être augmenté d'une valeur émotionnelle due aux relations métriques. Il n'y a rythme toutefois que lorsque ces relations donnent à ce mot, à cette image, un sens nouveau qui s'ajoute à leur sens premier. Or, tandis que la suite musicale crée sa propre signification de par son développement même, lorsque les formes visuelles n'ont aucun sens, leur suite ne saurait en avoir davantage. On ne saurait donc agir avec elles comme avec des sons. Vouloir créer au cinéma un rythme comparable au rythme musical c'est se heurter à une impossibilité manifeste. Dans les essais de Ruttmann les figures géométriques en mouvement ne déterminent aucun sentiment, aucune émotion. Elles contribuent seulement à rendre sensible la perception d'une cadence dépourvue de fondement.

(25) La danse des animaux (ours dressé, chien savant) est toujours grotesque en ce sens que, sans en comprendre la raison, l'animal *obéit* à un comportement qui lui est imposé ; son acte est *stupide* (au sens exact du mot).

Mais si les formes non figuratives étaient incapables de créer un rythme, il était possible de faire en sorte qu'elles *accompagnent* une suite musicale. De la sorte les relations de lignes, de couleurs et de sons pouvaient, par leurs mouvements accordés ou contrariés, prétendre à la nouveauté de certains effets.

Le premier qui sut atteindre à quelque perfection dans cette association des images et de la musique fut l'Allemand Oskar Fischinger avec ses *cinérythmes* réalisés entre 1932 et 1935. Reprenant les essais de Ruttmann, y ajoutant parfois la couleur (*Komposition im blaue*, 1934), il donnait, grâce à la musique, un sens à ces arabesques, à ces variations, à ces éclatements de lignes, de cercles, de carrés et de losanges. Ce qui n'était avec Ruttmann que formes vides et cadences gratuites devenait rythme de par le contenu musical auquel ces formes étaient associées.

Mais, en dépit de leur perfection formelle, ces constructions montraient du même coup leur faiblesse : En associant les mouvements de figures géométriques au rythme, à la cadence, voire à la tonalité de la suite musicale, on se borne à *ponctuer* — admirablement — celle-ci plutôt que l'on n'associe un rythme visuel à un rythme musical. Le rythme est tout entier donné par la musique, laquelle « remplit » de sa substance et de sa temporalité une forme creuse qui en souligne visuellement le mouvement et le tempo. Autrement dit, si l'on projette un *cinérythme* en éteignant le son, on retombe dans l'impasse où échouèrent Eggeling, Richter et Ruttmann.

L'observation reste valable pour les essais de l'Anglais Len Lye et du Canadien Norman Mac Laren qui suivirent la voie ouverte par Fischinger en donnant toutefois plus de souplesse et de brio (Mac Laren surtout) au déploiement, à l'ivresse éblouissante des formes colorées. (On sait que Mac Laren peint directement sur la pellicule alors que Fischinger utilise les procédés du dessin animé en photographiant ses éléments image par image) (26).

D'un autre côté, en raison de la rapidité non point du rythme musical mais des sonorités que l'oreille perçoit à une cadence insoutenable pour l'œil, si l'on veut traduire chaque percussion sonore par une percussion visuelle (comme le fait justement Mac Laren), la rapidité devient telle que, malgré le côté schématique ou linéaire du graphisme,

(26) Les films de Mac Laren étant disponibles dans le commerce (films de 16 m/m) n'importe quel amateur peut se procurer *Caprice en couleurs*, le projeter chez lui et se livrer à l'expérience maintes fois renouvelée à l'IDHEC. Après avoir projeté le film qui, dans son intégralité (avec la musique), est une manière de chef-d'œuvre, on le projette muet : Il ne veut plus rien dire. Du moins les mouvements colorés ne sont plus justifiés par rien. Projetés à l'envers — inversés ou renversés — ils sont aussi ravissants, aussi agréables à regarder... aussi parfaitement gratuits. Rien ne s'impose plus. Il en est des films de Mac Laren ou de Fischinger ce qu'il en fut des *Opus* de Ruttmann. (Voir § 45).

On pourrait rapprocher ceci de cette remarque de Bergson : « Il suffit que nous nous bouchions nos oreilles au son de la musique dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicule. » (*Le Rire*). Le mouvement, en effet, est incapable de justifier du rythme qu'il produit s'il ne se rapporte à quelque nécessité objectivement définie. Ici il *accompagne* la musique. Celle-ci le justifie ; sans elle il n'est rien.

la suite des images détermine des chocs que l'organe visuel peut difficilement supporter au-delà de quelques minutes.

Nous passerons sous silence certains essais qui eurent pour objet de photographier les vibrations sonores produites par l'enregistrement optique de la musique et d'en faire l'élément graphique accompagnant celle-ci. On ne peut s'empêcher de penser à l'orfèvre dont parle Jean d'Udine dans *L'Art et le Geste*, lequel orfèvre... « quand il découpe une broche en ciselant la courbe particulière produite par deux diapasons vibrant à neuf intervalles l'un de l'autre, croit fermement qu'il est en train de réaliser, dans l'art plastique, une émotion qui correspond aux harmonies que M. Debussy a introduites dans la musique... »

Procédant d'une façon différente dans une voie cependant analogue, d'autres chercheurs furent conduits à associer des images réelles à la musique en reprenant des idées émises depuis un certain temps déjà par de nombreux théoriciens. Le premier d'entre eux fut Canudo qui, dès 1922, proposait d'étayer d'un rythme musical préétabli tout film ayant une intention lyrique évidente.

Rappelons, pour mémoire, ce texte d'André Obey :

« La musique a pris le cinéma par la main dès sa naissance et l'a amené par des chemins où ils tâtonnent encore pour trouver un accord. Ça, c'est un fait dont il nous faut nous arranger. Tantôt, on a essayé d'associer deux thèmes, l'un visuel l'autre sonore, qui offraient ou semblaient offrir des analogies d'ailleurs extérieures. Tantôt, c'est le rythme des images qu'on tente de suivre à l'orchestre.

(...) « Etait-il, je vous le demande, déraisonnable d'affirmer que la musique est génératrice d'images, qu'un poème symphonique est semblable à un appareil cinématographique qui projette des visions savamment enchaînées sur l'écran de notre conscient et de notre inconscient ? Etait-il donc absurde de prétendre que les rythmes, les arabesques mélodiques, les timbres instrumentaux peuvent engendrer des lignes, des volumes et des couleurs ? Etait-il ridicule d'insinuer que le rythme visuel et le rythme auditif sont frères comme nous le démontrent le théâtre lyrique et l'art chorégraphique ? Enfin, était-il dément d'en conclure que, puisqu'un maître de ballet a le droit d'extraire d'un *Nocturne* de Chopin, du *Carnaval* de Schumann, d'un poème symphonique de Rimsky ou d'un *Prélude* de Debussy, toute une série de réalisations plastiques, un metteur en scène de cinéma qui dispose d'un mode de transposition infiniment plus souple, plus riche et surtout plus « musical » dans sa technique, a bien le droit de revendiquer le même privilège ? » (*Musique et cinéma*).

Et cet autre, du Dr Paul Ramain, qui lui fait écho :

« S'il est inutile et dangereux de créer une musique pour *accompagner* la vision d'un chef-d'œuvre cinégraphique, il est par contre avantageux et indispensable pour l'avenir et l'autonomie du cinéma de *créer un film d'après une partition symphonique*. Depuis longtemps cette théorie est la nôtre, et l'on arriverait ainsi peu à peu au cinéma « *absolu* » sans scénario (...). Nous sommes persuadés que pour arriver au cinéma intégral, il faut que le film passe par le stade de *musique silencieuse*. Aucune loi biologique et physiologique ne s'oppose à

l'éclosion, au fond de nous-mêmes, de sentiments analogues engendrés par l'ouïe et la vue. Simple question d'adaptation sensorielle ». (*Influence du cinéma sur la musique*).

Le premier cinéaste attiré par ce genre d'exercice fut Germaine Dulac qui, dès les premiers jours du parlant, tenta de mettre en images quelques œuvres de compositeurs célèbres. Cependant, l'erreur de ce pionnier comme de certains qui suivirent, fut de chercher à illustrer la musique en donnant une interprétation visuelle du *thème* bien plutôt que de la musique au sens compositionnel du mot. Toute une partie de *Disque 957* consistait à faire voir le disque tournant sur son plateau. Dans *Arabesque*, on voyait des jets d'eau dansant sur des pelouses, des gouttes de pluie et quantité de mouvements formant des arabesques sans qu'il y ait jamais corrélation tonale ou rythmique entre les deux formes expressives. Tout au plus les images étaient-elles *photographiquement* en harmonie passagère avec le ton impressionniste de l'œuvre musicale. Il n'y avait ici ou là qu'une juxtaposition arbitraire entre un thème *exprimé* par la musique et des images *représentant* l'action figurée ou évoquée, images dont la suite ne variait point avec les mouvements de la partition.

Eisenstein cependant, qui demeura jusqu'à sa mort l'un des pionniers de la construction audio-visuelle, parvint dès 1930 à donner quelques indications suffisantes dans la *Romance sentimentale* qu'il réalisa en France avec son assistant Alexandrov. A côté de quelques poncifs et d'un romanesque douteux dont on ne saurait décemment lui attribuer la paternité, il composa au cours d'une longue séquence (les paysages d'automne) une suite d'impressions visuelles donnant d'exactes correspondances tonales — sinon toujours rythmiques — en face d'une partition écrite pour mettre en valeur les dons relatifs d'une cantatrice sur le retour.

En 1933 une première adaptation de la *Pacific 231* d'Arthur Honegger fut faite en Russie soviétique par Tzékhanowsky. Sans qu'il soit question de rythmes audio-visuels, l'essai fut ingénieux. Le metteur en scène, filmant l'orchestre, détachait de celui-ci au moment opportun et suivant les variations musicales, l'appel des cors, les accents de la batterie, le grincement des cordes, le hurlement des trombones, tandis qu'en une suite de visions fugitives, par le jeu de quelque alternance ou de surimpressions variées, il montrait une locomotive en pleine action, voire certains éléments de celle-ci rapportés aux différents jeux de l'orchestre. Il alliait de la sorte le mouvement d'une bielle et celui d'un archet, le va-et-vient du trombone et celui du piston, etc... Mais ce n'était là, tout au plus, qu'une façon habile d'enregistrer un orchestre.

On peut rapprocher de cette tentative celle plus récente et plus originale faite par Djon Milie avec un orchestre de jazz (*Jammin the blues*, 1947), œuvre photographiquement éblouissante mais sans rapports précis avec les recherches en question — d'autant que dans celles-ci, où la musique est admise comme un « en soi », la première chose à faire consiste à oublier qu'elle est le fait d'un orchestre et, donc, à éliminer les musiciens.

Il est évident que si l'on veut associer un rythme visuel et un rythme musical et non plus se limiter à souligner celui-ci par une forme dépourvue de signification, il convient de se référer au réel, de prendre quelque chose ayant de soi-même un sens que l'on peut modifier ou transformer à loisir à travers un rythme et par ce rythme même.

Le seul danger, c'est de tomber dans l'illustration, danger auquel n'échappèrent ni Germaine Dulac ni Eisenstein mais que sut éviter le peintre Serge Alexeïeff dont le film *Une nuit sur le Mont Chauve* est peut-être bien le chef-d'œuvre du genre en même temps qu'un chef-d'œuvre tout court.

Ni graphique (au sens abstrait du mot) ni reproduction photographique du réel, mais suite d'images fantastiques, de visions apocalyptiques, ce rêve étrange fut réalisé au moyen de la « gravure animée ». Sur un plateau de caoutchouc des milliers et des milliers d'épingles furent plantées côte à côte. Selon qu'on les enfonçait plus ou moins, la lumière frisante projetée sur ce « tapis d'épingles » dessinait des plages d'ombre ou de lumière que l'artiste modelait à son gré en rehaussant ou en enfonçant à mesure (image par image) plusieurs épingles dont chacune constituait un point brillant ou un point d'ombre, selon le cas.

Plus de lignes, donc, mais un perpétuel jeu d'ombres et de lumières, des formes imprécises, fantomatiques, hallucinantes, que l'œuvre de Moussorgsky semblait faire surgir des enfers en les animant de son souffle prodigieux. Plus de gratuité non plus, mais une émotion plastique prolongeant l'émotion musicale, l'une et l'autre moulées dans un même rythme et constituant son développement même : une œuvre géniale s'il en fut et qui laisse bien loin en arrière les charmants graphismes de Mac Laren et les savantes géométries de Fischinger. Et le film, cette fois, peut être projeté sans la musique. Il y perd énormément : sa résonance intérieure, sa temporalité oppressante, tout ce qui lui vient d'elle, cela va sans dire, mais la vision demeure dont les fantasmes trouvent, en leur mouvement et leur forme même, une justification suffisante.

On a dit et répété que les musiciens s'élevaient avec véhémence contre cette idée d'« accrocher des images à une partition ». S'il est exact que certaines tentatives maladroites les aient fait sursauter d'indignation, il est absolument faux qu'ils se soient élevés jamais — tout au moins d'une façon systématique — contre les recherches de correspondances plastiques. Bien au contraire. Une enquête menée à ce sujet, vers 1932, par l'*Intransigeant* donnait les résultats suivants :

Albert Roussel : Cela me plairait qu'un réalisateur averti s'emparât de mon *Festin de l'araignée*, par exemple ; il y aurait là matière à des effets cruels et comiques.

Alfred Cortot : Je crois qu'il y a là, pour les compositeurs de demain, un champ d'action à exploiter, aussi vaste et fertile en suggestions de toute nature que l'a été, pour la génération qui s'éteint, la forme du poème symphonique (...). Le danger serait d'être amené, dans l'interprétation d'un sujet purement musical, à des contresens ou à des exagérations fâcheuses. Aussi bien, ce n'est point tant à revêtir les chefs-

d'œuvre du passé d'un aspect pittoresque que devrait s'employer l'heureuse collaboration des cinéastes et des musiciens, qu'à composer des œuvres nouvelles dans lesquelles la sensibilité des deux arts serait également respectée.

Albert Wolff : La formule « poème symphonique » est la plus adaptable à l'écran parce qu'elle comporte un enchaînement et dégage du grandiose. Donc, que de richesses pour les metteurs en scène ! J'y pensais en dirigeant *l'Apprenti sorcier*, le *Chasseur maudit* et *Dans les steppes de l'Asie centrale*. Comprenez-moi bien ! Il y a une fusion admirable entre la musique et les images ; seulement, pour cela, il faut une collaboration de chaque instant entre le compositeur et le metteur en scène.

Jacques Ibert : Je suis, en principe, le partisan le plus convaincu de ces adaptations. Il n'y a pas de raisons que l'on ne puisse porter certains ouvrages symphoniques à l'écran, comme on le fait journellement à la scène. Bien mieux, le cinéma, par les multiples et merveilleuses ressources de sa technique, offre à la musique des possibilités et des satisfactions que le théâtre ne peut, le plus souvent, qu'imparfaitement lui donner (...). Evidemment, de telles « transcriptions visuelles » doivent être entourées des plus grandes précautions, et présenter de sérieuses garanties de goût et de mesure ; d'abord dans le choix des ouvrages, ensuite dans leur réalisation (...). Le cinéma peut donner à la musique une place de choix sans pour cela nuire à l'intérêt du rythme ou de l'image.

André Cœuroy : Il faut que l'adaptation à l'écran garde bien le même rythme, le même esprit, la même nature que l'œuvre musicale. Très délicat à traiter. Il faut que le *système*, le *style* en quelque sorte du metteur en scène, corresponde absolument à l'œuvre musicale.

Emile Vuillermoz : Il est bien évident que la plupart des poèmes symphoniques descriptifs et, à plus forte raison, des mélodies évocatrices offrent d'admirables thèmes d'écran. Les lois de la technique cinématographique sont exactement les mêmes que celles des traités de composition musicale. La synthèse est donc non seulement possible mais facile à réaliser (...). Les lois du genre seront souples, puisqu'elles admettront aussi bien l'interprétation anecdotique que la traduction purement plastique ou rythmique. Et la formule n'aura d'autres limites que celles du génie des auteurs.

Par ailleurs Arthur Honegger avait publié en 1931 dans la revue *Plans* un article retentissant, *Du cinéma sonore à la musique réelle*, dont nous extrayons les passages suivants :

« Le cinéma sonore ne sera lui-même que lorsqu'il aura réalisé une union *à ce point étroite entre l'expression visuelle et l'expression musicale d'un même fait qu'ils s'expliqueront et se compléteront l'un et l'autre à égalité*. Cette synthèse sera la naissance d'un art curieux, *s'adressant en même temps et à qualité égale à deux sens* et dont nous n'avons eu jusqu'ici que quelques aperçus dans *Hallelujah* et surtout les films de Ruttmann et les *Mickey*.

(...) « Allons plus loin. *Le film sonore peut très bien achever*

la musique, la compléter en lui donnant un sens réel (...). La musique n'a pas une représentation réelle, concrète, perceptible d'une façon identique à la totalité des auditeurs. Le cinéma sonore la lui donnera peut-être.

« Peut-être un jour pourra-t-on définir, avec assez de précision, les rapports constants et ignorés entre le rythme auditif et le rythme visuel pour qu'il soit possible de donner à toute expression musicale la représentation visuelle correspondante exacte et précise. Dès lors, le musicien aura la faculté de faire parvenir à l'entendement de l'auditeur chez lequel tout se traduit en images, non point celles que la fantaisie dudit auditeur lui suscite, mais les images concrètes de son œuvre propre, fixées avec netteté et unité.

« Un même sentiment artistique est, selon la nature du talent de l'artiste, susceptible d'expression différente : que ce soit la musique ou la parole, l'art graphique ou l'art chorégraphique, il s'agira de la même *réalité* dans l'un de ses aspects. *Il existe, il ne peut qu'exister entre ces expressions différentes d'une chose identique, des rapports parfaits, réversibles qui, si nous les connaissions, permettraient de les traduire l'une par l'autre.*

« La musique peut, cessant d'être incomprise ou massacrée, devenir elle-même, entrer dans la réalité, être, comme le cinéma et avec lui, une force vraie, unanime, collective, non plus soumise aux revisions anarchiques des individualités, mais s'appliquant de toute sa force à une foule transportée ».

On pourrait discuter à n'en plus finir sur l'intérêt qu'il y aurait — ou n'y aurait pas — à donner à la musique une signification concrète. Nous ne croyons pas qu'elle puisse y gagner grand'chose et nous ne partageons pas tout à fait les vues d'Honegger. Il ne pourrait s'agir en tout cas que d'une certaine musique — et surtout pas « descriptive ». Celle-ci contenant les éléments propres à la suggestion (la *Pastorale*, par exemple), il serait pléthorique d'y « ajouter » quoi que ce soit. La musique « impressionniste » toutefois permet d'éviter le pléonasme. Comme il ne s'agit plus d'évoquer mais de traduire — ou de créer — des impressions, l'accord devient possible dans la mesure où les images s'efforcent de déterminer des impressions *équivalentes* évitant les représentations précises. Le film d'Alexeïef le prouve. De toute façon, l'intérêt n'est pas dans l'image « en soi » mais, pour reprendre l'expression d'Honegger, dans la « définition de quelques rapports entre le rythme auditif et le rythme visuel ».

Partageant cette idée depuis longtemps, ayant eu à ce propos de longs entretiens avec Eisenstein tandis qu'il tournait *Romance sentimentale*, pensant que, sur ce plan, ni lui, ni Germaine Dulac, n'avaient obtenu de résultats satisfaisants et fort de l'opinion d'Honegger, je me proposais, dès 1932 de tourner *Pacific 231*. Les droits, malheureusement, venaient d'en être cédés en vue du film dont nous avons parlé. Ce projet ne vit donc le jour que vingt ans plus tard. Entre temps, les essais de Fischinger, Alexeïf, Len Lye, étaient venus confirmer les vues de

Germaine Dulac... et les miennes, quelque différentes qu'elles puissent être par le détail.

Entre temps, surtout, Eisenstein avait tourné *Alexandre Nevsky* avec la collaboration de Prokofiev et publié, dans *Film Sense*, un exposé théorique qui peut être considéré comme la base fondamentale de l'art audio-visuel. Nous n'en retiendrons ici que l'essentiel.

« Pour être maître de cette méthode, dit-il, il est nécessaire de développer en soi une nouvelle perception : la capacité de réduire au même dénominateur les impressions visuelles et sonores.

« Certes, les « imageries » musicales et visuelles ne sont pas, en fait, commensurables à l'aide d'éléments « représentatifs ». Si l'on parle de correspondances et de proportions authentiques et profondes entre la musique et l'image, cela ne peut être fait que par rapport aux relations entre *les mouvements fondamentaux* de la musique et de l'image, c'est-à-dire entre les éléments de composition et de structure. Nous ne pouvons parler que de ce qui est effectivement « commensurable », c'est-à-dire du *mouvement* qui est à la base à la fois de la structure du morceau de musique donné et de celle de la représentation visuelle donnée. La compréhension des lois de structure de la méthode et du rythme, sous-jacentes à leur stabilisation et à leur développement réciproque, nous donne le seul terrain ferme pour établir une unité entre eux ».

Pourtant, décrivant les possibilités d'association du rythme musical et d'un plan statique, Eisenstein précise :

« Nous ne pouvons nier le fait que l'impression la plus frappante et la plus directe sera obtenue naturellement par la *conformité du mouvement de la musique avec celui du contour visuel*, c'est-à-dire de la composition graphique du cadre ; car ce contour, cette délinéation ou cette ligne est l'élément d'emphase le plus fort de l'idée même de ce mouvement ».

Et là, nous ne sommes plus du tout d'accord avec lui.

Parlant de la séquence de l'attente qui précède l'attaque des Chevaliers Teutoniques, les armées russes étant groupées et *immobiles* au bas d'un monticule sur lequel se trouvent Nevsky et ses subordonnés, Eisenstein poursuit : « Le premier accord peut être évoqué visuellement comme une « plate-forme de départ », un tremplin. Les cinq noires qui suivent en gamme ascendante trouveraient une expression visuelle toute naturelle en *une ligne s'élevant intensément* (...). De telle sorte que nous trouvons une correspondance absolue entre *le mouvement de la musique et le mouvement du regard sur la ligne de la composition plastique*. En d'autres termes, le même mouvement se trouve à la base aussi bien de la structure musicale que de la structure plastique ».

Nous ne sommes plus d'accord, *primo*, parce que nous ne pouvons voir ici que la transposition intelligente et « graphique » de l'idée cependant absurde qui consiste (par exemple) à associer une gamme descendante avec le mouvement d'un personnage descendant les marches d'un escalier. *Secundo*, parce qu'au lieu d'associer un mouvement visuel au mouvement musical, il associe à ce mouvement la délinéation d'une forme immobile. Il associe une progression, un rythme qui se développe

dans la durée, à un ensemble instantanément perçu. Il y a de ce fait antinomie entre l'expression dynamique de la musique et l'expression plastique de l'image, laquelle cristallise le mouvement dans une absence de mouvement. Et, comme cette image dure aussi longtemps que la phrase musicale adjacente, il en résulte :

1°) L'obligation non plus de regarder, mais de *lire* cette image en allant de gauche à droite comme pour un livre, suivant ainsi, avec la musique elle-même, la délinéation particulière de la composition plastique.

2°) Etant donné que dans une image le regard est attiré par l'endroit où convergent les dominantes plastiques ou dramatiques, cela oblige Eisenstein à situer cet endroit toujours sur la gauche (premier plan, personnage ou thème privilégié) et, d'une façon générale, à ouvrir la phrase musicale correspondante sur un accord majeur répondant à cette dominante plastique.

Certes, la musique ne se développe pas dans un *sens* particulier. Eisenstein aurait pu tout aussi bien situer l'endroit privilégié à droite du cadre, ou au milieu, et l'accord majeur à mi-chemin du temps imparti à l'image (comme il l'a fait parfois) mais la « lecture » de cette image eût été plus difficile, toute lecture se faisant, par automatisme psychologique, de gauche à droite, du moins chez les peuples qui déchiffrent les mots dans ce sens et qui constituent la majorité des spectateurs de cinéma.

A cela, Eisenstein répond que « l'ensemble immobile d'une image et ses parties ne frappent pas notre perception simultanément ». Mais si ! Toutes les expériences concernant la psychologie des perceptions (Gestalt, etc...) le prouvent. S'il faut un certain temps — très court — pour percevoir pleinement une image, cette pénétration se fait *simultanément* sur toutes les parties et non point selon un développement qui irait de l'une à l'autre. La vision préférentielle n'est que du point d'impact autour duquel l'image s'épanouit en une fraction de seconde. Plus exactement on pourrait diviser cette perception en trois temps : 1°) Perception *simultanée* de toutes les parties. 2°) Découverte d'un point privilégié qui attire davantage le regard. 3°) Développement des formes qui se précisent autour et à partir de ce point. Mais il ne saurait être question d'une « lecture », c'est-à-dire d'une opération intellectuelle, analytique. C'est un automatisme qui se résout en moins d'un dixième de seconde et qui peut varier seulement en raison de l'intensité lumineuse de l'objet considéré.

« L'art de la composition plastique, ajoute Eisenstein, consiste justement à diriger l'attention du spectateur dans la direction et dans l'ordre voulus par le créateur de cette composition. Ceci s'applique aussi bien au mouvement du regard le long de la surface d'une toile, en peinture, ou sur la surface de l'écran dans le cas d'une image cinématographique ».

La chose est évidente, mais cela nous ramène à ce qui vient d'être dit concernant la lecture gauche-droite. Quant à l'examen analytique d'un tableau (ou d'une image) qui peut exiger un temps plus ou moins long, c'est une opération intellectuelle qui ne peut se faire qu'*à partir*

d'un donné perçu. Cela ne regarde plus la perception proprement dite, bien qu'il s'agisse, en fait, d'un approfondissement de celle-ci. Le regard se laisse conduire par la ligne génératrice des formes ou de la représentation, mais c'est une question qui nous renvoie à ce que nous disions à propos de *l'Embarquement pour Cythère* (27).

De toute façon il ne saurait y avoir correspondance entre le mouvement musical et celui du regard porté sur une chose mais avec le mouvement de cette chose ou des images qui la représentent. Autrement dit, *la musique, considérée comme une suite de perceptions, ne peut s'accorder qu'avec une autre suite de perceptions et non avec l'examen analytique d'une chose perçue*. (Etant entendu qu'il s'agit d'accords rythmiques et non de relations affectives, lesquelles, de toute évidence, ne posent aucun problème de structure).

L'association plastique ne trouve réellement son sens que si l'on considère la totalité de la séquence, c'est-à-dire le mouvement d'intensité croissante de plan à plan. Dans la séquence de l'« attente », les plans passent à travers des phases successives — associations tonale, linéaire, spatio-linéaire, dramatique — selon une progression ascendante, depuis le vague « jeu de lumière » à peine alarmant, insubstantiel (l'ouverture en fondu) jusqu'à l'activité des personnages attendant l'ennemi. L'unification des éléments plastiques et musicaux constitue un mouvement d'un seul élan qui traverse l'ensemble des plans. Mais il ne s'agit que d'une « idée de mouvement », d'une gradation successive, d'un accroissement d'intensité qui peut correspondre à un accroissement analogue sur le plan musical sans que le donné représenté suive le mouvement de la partition.

Ce qui est certain c'est qu'en dehors de ces liaisons l'utilisation des sons comme contrepoint dramatique atteint à une puissance de suggestion remarquable. Les douze plans qui précèdent l'attaque des chevaliers sont suivis de trois plans « vides » représentant la surface glacée et nue du lac :

« Au milieu du second de ces trois plans, l'ennemi est annoncé par un élément qualitativement nouveau : le son des cors. Ce son éclate au milieu temporel du plan du lac désert, de telle sorte que notre attention, guidée par l'analogie et par la sensation d'espace, situe le son au centre spatial du plan, tout comme s'il provenait du fond du cadre. On l'entend une seconde fois dans le second des plans suivants (représentant Nevsky entouré de quelques hommes) pour bien donner le sentiment que, provenant de très loin (la série des vues du lac désert), il atteint enfin Alexandre et pénètre brusquement dans le cadre des soldats russes qui le reçoivent de plein fouet. Le plan suivant révèle la ligne lointaine de

(27) Relevons à propos de ce tableau les remarques suivantes, de Rodin : « Avez-vous remarqué le *déroulement* de cette *pantomime* ? Vraiment, est-ce du théâtre ? Est-ce de la peinture ? On ne saurait le dire. Vous voyez donc bien qu'un artiste peut, quand il lui plaît, représenter non seulement des gestes passagers mais une *action*, pour employer le terme usité dans l'art dramatique. Il lui suffit, pour y réussir, de disposer ses personnages de manière que le spectateur voie d'abord ceux qui *commencent cette action*, puis ceux qui la *continuent* et enfin ceux qui *l'achèvent*... » (*L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell. Grasset, 1911).

la cavalerie teutonique s'avançant de front, semblant naître de la ligne d'horizon avec laquelle elle paraissait tout d'abord confondue ». (Eisenstein).

Néanmoins il est facile de remarquer que dans *Alexandre Nevsky* — tout comme dans *Ivan-le-Terrible* — l'association de la musique et des structures plastiques ne donne rien de plus que la sensation de plénitude qui devrait être accordée en d'autres cas par un accompagnement musical circonstancié. De ce point de vue, les partitions de Prokofiev sont un modèle et les œuvres d'Eisenstein l'équivalent filmique de l'Opéra, mais l'association rythmique préconisée par lui ne fut atteinte — magistralement — que dans la célèbre « bataille des glaces » et surtout dans la séquence de l'attaque des Chevaliers Teutoniques. La liaison de la chevauchée et du mouvement musical qui s'y rapporte soulève alors l'enthousiasme d'un auditoire *physiquement* transporté : le mouvement s'accorde au mouvement dans une construction complexe constituée par l'ensemble rythmique, plastique et dynamique d'une unité audio-visuelle indissociable.

Nous avons vu à quel point le montage « eisensteinien » s'efforçait d'identifier le rythme des images aux rythmes psycho-physiologiques de l'émotion. L'exemple ici en est l'accomplissement même. L'attaque des Chevaliers est modelée sur le rythme d'un cœur angoissé. L'accroissement progressif du mouvement, de son intensité et de son expression sonore par un battement musical de plus en plus rapide et de plus en plus complexe, traduit, dans le même temps, les pulsations du cœur, le cliquetis des armures et le galop des chevaliers lancés contre les armées russes. Tout concourt à créer une unité dynamique qui détermine une émotion semblable à celle provoquée par l'action représentée, mais une émotion amplifiée considérablement par les moyens mis en œuvre.

Les films d'Eisenstein offrent donc les deux aspects sous lesquels on peut envisager l'association de la musique et de l'image : l'association rythmique — la plus valable, croyons-nous, la plus percutante en tout cas — et l'association lyrique ou thématique, de quelques degrés plus élevée que l'association « émotionnelle » généralement accordée à la musique de films.

Il semble que, dans ce dernier cas, la relation images-musique puisse être comparée à la relation de la musique et du texte dans *Pelléas* dont la musique est... « si naturellement incorporée à l'action, si naturellement jaillie de la situation, du décor et du langage, si rapprochée de la musique incluse sous les mots que, dans l'impression totale produite par cette sorte de transfusion sonore il devient impossible de la dissocier du texte qu'elle pénètre » (28).

Vincent d'Indy ne disait-il pas, au lendemain de la première : « En quoi réside la cause de cette émotion dont ne peuvent se défendre les auditeurs de bonne volonté ? Dans le drame même ?... oui, certainement, mais le drame *seul* ne suffirait pas à produire une impression de ce genre spécial. Dans la musique ?... oui, certainement, mais la musique

(28) Paul Dukas, In *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 10 mai 1902.

seule ne saurait être créatrice de la complexe émotion dont je veux parler... La musique *en soi* ne joue, dans *Pelléas*, la plupart du temps, qu'un rôle secondaire. C'est ici le texte qui est le point principal ; le texte merveilleusement adapté, en sa conception sonore, aux inflexions du langage et baignant en des ondes musicales diversement colorées qui rehaussent le dessin, révèlent le sens caché, magnifient l'expression, tout en laissant la parole transparaître toujours au travers du fluide élément qui l'enveloppe » (29).

Nous n'avons pas à discuter ces opinions mais il suffirait de remplacer les termes « drame », « texte », par les termes « film », « image », pour que l'article de Vincent d'Indy devienne le parfait compte rendu des œuvres d'Eisenstein.

L'association thématique de l'image et de la musique devait tenter quelques cinéastes, des musiciens surtout, notamment Gian-Carlo Menotti dont *Le Medium* cependant, tout intéressant et original qu'il soit, ne fut pas particulièrement convaincant.

Il est à noter qu'un ancien acteur de cinéma, Friedrich Feher, avait réalisé en 1936 — deux ans donc avant *Nevsky* — une œuvre attachante et singulière, *La symphonie des Brigands*, dont il avait composé le scénario, la musique et les images (30). La partition était la base même du film, les images se chargeant seulement du développement dramatique de l'action dont le lyrisme était tout entier du ressort de la musique : exacte application des principes du drame lyrique. Malheureusement les inégalités du scénario, l'absence de rigueur du thème, la relative adéquation des images et de la musique et surtout le constant mélange des genres — le film passant de l'expressionnisme fantasque au surréalisme burlesque, de l'ironie mordante au réalisme sordide, du documentaire lyrique à la caricature sans aucune nécessité ni liaison interne — furent la cause de son échec. Certaines séquences n'en sont pas moins de véritables morceaux d'anthologie. L'œuvre ressemble à une succession d'improvisations brillantes sur un thème baroque dont on mesure l'arbitraire et la convention, mais la négligence, le bâclé parfois, ne sont pas ici sans un charme certain.

En 1940, élargissant ses ambitions et s'inspirant d'œuvres musicales célèbres, Walt Disney reprit à son compte — sous forme de dessins animés — les principes de l'association rythmique. Hélas ! en place des phantasmes poétiques d'Alexeïeff ce ne furent que de méchants chromos illustrant une histoire dont on supposait que la musique était l'expression !...

Fantasia, en effet, ne fut pas seulement une grandiose erreur mais une œuvre de nature à jeter le discrédit sur les tentatives de liaisons sono-visuelles, laissant supposer à un public même averti que le but de ces recherches était de « mettre la musique en images »... On ne saurait mieux faire pour montrer ce qu'il convient d'éviter soigneusement...

Certes, tout n'est pas à rejeter dans ce film disparate et incohérent.

(29) Vincent d'Indy : *Pelléas*. In *L'Occident*, juin 1902.
(30) Friedrich Feher était connu surtout par son interprétation du rôle de l'étudiant Francis dans *Le cabinet du Docteur Caligari*, en 1919.

On peut admettre l'enchevêtrement quasi géométrique accompagnant la *Toccata et fugue en do mineur* dont le graphisme s'inspire des recherches de Fischinger. L'*Apprenti sorcier*, qui n'est qu'une suite de variations musicales autour d'une légende, permet l'illustration du thème ; devenu non sans humour *Mickey apprenti sorcier*, il constitue un dessin animé charmant. Mais le mauvais goût déjà s'empare de *La ronde des heures*. « On le vit, dit Georges Sadoul, piétiner la musique avec la lourdeur bouffie et suffisante des hippopotames, qu'il vêtait en danseuses étoiles pour tourner en dérision un vieux ballet italien de Ponchielli. L'extrême mauvais goût du *Casse-Noisette*, d'après Tchaïkowsky, eut parfois l'excuse de l'ingéniosité. Mais que dire du duel d'un diable de Musée Grévin avec un ange Saint-Sulpicien dans un décor de vieux théâtre de féerie, aux sons alternés d'*Une Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgsky et de l'*Ave Maria* de Schubert ? Ou des prétentions cosmiques du *Sacre du Printemps* où Stravinsky fait danser volcans et dinosaures ? Et surtout d'une *Symphonie pastorale* de Beethoven, transformée en un ballet fleuri de pégases pomponnées et de centauresses zazous dans un Olympe décoré comme un casino de province en 1910... » (*Histoire du cinéma mondial*).

Ne considérant ici que l'association rythmique on doit convenir pourtant que certaines séquences du *Casse-Noisette* témoignent du parfait synchronisme des mouvements sonores et visuels. La danse des champignons, le ballet des poissons-chinois sont, à cet égard, de grandes réussites. Les dessins ont la souplesse et la précision des arabesques de Mac Laren et pourraient avoir une authentique valeur émotionnelle, n'était leur fâcheuse qualité picturale qui évoque les plus déliquescents chromos...

Les problèmes de la composition audio-visuelle supposent donc diverses solutions. Mais :

Ou bien l'on *accompagne* la musique de graphismes abstraits qui, ne pouvant que la *ponctuer*, l'impliquent nécessairement en tant que support rythmique et en tant que forme expressive (Fischinger, Mac Laren).

Ou bien l'on suit la partition avec des images concrètes, signifiantes par elle-mêmes, mais qui ont alors le défaut de prétendre à quelque « illustration » de l'univers suggéré par la musique (Germaine Dulac). Les formes figuratives toutefois peuvent être assez imprécises pour évoquer à leur tour et prolonger les suggestions musicales sans les « illustrer » (Alexeïeff).

De toutes manières, ces modes de « picturalisation » prennent l'œuvre musicale pour source d'inspiration.

L'*association* proprement dite n'a été obtenue que sur le plan d'un mouvement symphonique formalisant une action dramatique quelconque (Eisenstein). Mais on retrouve (en gros) les conditions du drame lyrique : les images montrent des êtres en action, un mouvement dont les cadences sont amplifiées par le rythme musical mais dont le rythme premier est assuré par le développement de l'action représentée.

Or, nous nous sommes demandé ceci :

Ne serait-il pas possible *d'associer* images et musique en développant

de part et d'autre une *même structure rythmique*, sans que les images aient obligation de « raconter » quoi que ce soit, mais d'évoquer, de suggérer comme en un poème ? Sans qu'elles soient chargées d'un pouvoir dramatique quelconque et sans qu'elles puissent — quoique concrètes — être sujettes à l'illustration dérisoire de la musique ?

C'est ce problème qui a toujours retenu notre attention et c'est dans ce sens que, dès 1932, nous nous proposions de tourner *Pacific 231* (31).

Le lecteur voudra bien nous excuser d'avoir recours ici à nos propres œuvres. Ce ne sont que des essais inégaux et qui ne prétendent nullement avoir épuisé la question ni résolu le problème. Mais comme ce furent les seuls tentés dans ce sens, force nous est d'en parler. Nous nous y attacherons cependant bien moins qu'aux *intentions* qui les ont suscités.

Avant toute chose nous avons éliminé les formes « pures », celles-ci étant incompatibles avec les données du problème. On a vu en effet qu'il n'y a pas plus de rythme ni d'expression définissable par une suite de graphismes quasi géométriques que par une suite de phonèmes qui veut ignorer la sémiologie du langage (lettrisme). C'est pourquoi ce développement réclame une signification musicale qui devient la sienne propre — ou qui, plus exactement, fait office de « contenu émotionnel ». Il reste évident toutefois que, dans la mesure où l'on ne demande à ces graphismes que d'être un *accompagnement*, leur formule est de très loin la meilleure. Aucune forme concrète saisie dans la réalité du monde et des choses n'aura jamais la souplesse de ces courbes dessinées d'après l'arabesque musicale, la suivant point par point, percussion pour percussion. On ne manie pas la nature aussi aisément que le pinceau...

Or, il ne s'agit pas ici d'accompagner la musique, moins encore de l'illustrer. Mais d'*associer* deux formes expressives en partant d'*une même structure rythmique fondamentale*, la musique étant alors bien moins un « support » qu'un contenu parallèle accordant au développement filmique la notion de temporalité qui lui fait défaut.

Si dans un film, en effet, le rythme est défini par le cheminement dramatique d'un acte « en devenir », lorsque les images ne racontent rien elles s'avèrent incapables d'assurer le « devenir » du poème, faute de relations perceptibles rapportées à une unité de mesure nettement ressentie. A la limite, la progression visuelle n'étant le fait d'aucune exigence logique, on peut monter le film suivant un ordre *quelconque* : quelle que soit la structure adoptée, le rythme *effectivement ressenti*, c'est-à-dire reconnu comme *nécessaire*, fera toujours défaut.

On aboutit donc à la même impasse qu'avec les graphismes abstraits. A cette différence toutefois que les images, étant « images de quelque chose », ont du moins la qualité émotionnelle des choses représentées ; une qualité susceptible de prendre un *sens* au cours du développement filmique. Il s'agit donc d'accorder à ce développement une certaine nécessité organique en l'assurant d'un « devenir » au travers duquel les images trouveront le sens qu'on désire leur voir prendre. Or cette impression de « durée vécue », c'est à la musique qu'on la demandera.

(31) Ce film n'a pu être réalisé qu'en 1948.

Elle donnera aux impressions visuelles le contenu temporel qui leur manque en leur accordant les pouvoirs d'une cadence perceptible.

Autrement dit, il s'agit bien moins de mettre des images *sur* de la musique que d'introduire de la musique *dans* une continuité visuelle. Mais pas n'importe quelle musique ! Car si l'on veut en effet associer les deux formes expressives en se servant d'une *même épine dorsale*, encore faut-il que ces deux formes concourent à produire des sensations analogues selon leurs moyens respectifs de telle sorte que les émotions provoquées se conjuguent, se correspondent ou se complètent en un « tout » univoque.

L'idéal, bien sûr, serait de composer une œuvre originale où images et sons seraient conçus en fonction les uns des autres, les uns et les autres assurant leur progression simultanée en la détermination de sentiments ou de sensations complémentaires. Mais, outre qu'il faudrait être à la fois compositeur et cinéaste, rien ne prouve — le serait-on — que l'on parviendrait à une égale aisance dans le maniement des images et des sons.

Créer en collaboration ? Sans doute. Mais cela ne va pas sans de nombreuses difficultés dont la principale est que, là non plus, rien ne prouve qu'à partir d'un thème donné la sensibilité du compositeur et celle du cinéaste parviendront à se maintenir « en harmonie » et à créer une œuvre également solide. Il est beaucoup plus facile pour un musicien d'orchestrer la partition d'un confrère malgré les différences de style ou de tempérament (les lois ici étant rigoureuses) que de traduire des impressions qui ne sont pas les siennes. Pour le cinéaste, c'est la même chose. Certes, le talent aidant, l'accord est toujours possible ; la réussite d'*Alexandre Nevsky* le prouve. Mais cela exige un travail de longue haleine et, même en joignant deux créateurs aussi remarquables qu'Eisenstein et Prokofiev, la fusion parfaite n'est pas toujours certaine.

D'où la nécessité — quand on ne dispose que de moyens matériels médiocres — d'avoir recours à des œuvres connues qui ont l'avantage de pouvoir être *choisies*. Ces œuvres n'ont pas été faites *pour cela*, c'est évident. Mais nous ne croyons pas que ce soit là une clause infranchissable d'autant que le cinéaste — on ne saurait trop insister sur ce point — ne se propose nullement de « traduire » les suggestions du compositeur mais de signifier des sentiments *personnels* à travers la partition. La seule et évidente nécessité c'est qu'il y ait, ou puisse y avoir, communion d'esprit, corrélation ou correspondance entre les émotions déterminées de part et d'autre.

Un chorégraphe a parfaitement le droit de créer une œuvre personnelle à partir du *Lac des cygnes* ou du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Pourquoi ferait-on grief au cinéaste d'en faire autant ? Parce que certains films risqueraient de trahir la pensée musicale en faisant figure d'illustration, et cela surtout dans un *sens* inadmissible ou maladroit ? *Fantasia* le prouve abondamment. Soit. Mais cela ne met en cause que l'œuvre, non le principe. Soutiendrait-on que Chopin soit moins trahi par tel croque-notes qui se propose de mettre en *swing* ou en *bee-bop* l'une de ses études que par un cinéaste qui tenterait

de composer un « climat visuel » autour d'une polonaise ou d'une mazurka ?...

Néanmoins, s'il s'agit de « mettre de la musique » *dans* des images, pourquoi *partir* de l'œuvre musicale ? Ne serait-il pas plus logique de procéder inversement ? Nous ne le croyons pas.

S'il s'agit, en effet, de développer deux progressions parallèles suivant un rythme univoque, il convient que la structure rythmique satisfasse *d'abord* aux exigences musicales, les obligations scalaires imposant certaines formes sans lesquelles la musique ne serait point tandis que la souplesse filmique ne pose aucun problème. On ne demande cette structure à une œuvre accomplie que pour les raisons que nous venons de dire. De ce fait tout se passe, bien sûr, « comme si » l'on partait de l'œuvre musicale. Mais l'inverse est également vrai. Supposons ceci :

Ayant composé un poème filmique sur les mouvements d'une locomotive, et tel que les relations de durée ou d'intensité des plans épousent les conditions scalaires de la musique — à tout le moins le phrasé musical possible — nous avons demandé à un compositeur d'écrire, selon la structure adoptée, une partition convenable déterminant des sensations analogues. Ce compositeur dont la sensibilité coïncide heureusement avec la nôtre a donc écrit un mouvement symphonique qui, suivant notre film, a pris nom *Pacific 231*.

Si les choses s'étaient passées ainsi (ce qui n'est pas inconcevable puisque tout le monde croit que l'œuvre d'Honegger fut écrite pour *La Roue*) qu'y aurait-il de changé ? Le résultat obtenu ne serait-il pas *le même* exactement ? Aucun musicien n'y trouverait à dire quand l'inverse fait bondir certains d'entre eux au nom de la « sacro-sainte » et intouchable musique !...

Il y a une différence pourtant. Mais elle est d'ordre psychologique : Ayant entendu l'œuvre musicale *isolément*, l'auditeur a pu construire à partir d'elle un univers d'impressions et de correspondances imaginaires *non semblables* à celles que le film lui transmet, alors que s'il avait reçu en même temps la musique et les images, celles-ci eussent été sans doute plus facilement adoptées. Elles ne seraient pas venues bousculer un univers subjectif tant soit peu « prévenu ».

Le fait serait grave si l'œuvre filmique prétendait « expliquer » quoi que ce soit, le cinéaste se croyant dépositaire des vérités essentielles ; si les images se donnaient pour une « glose ». Bien que la chose soit venue à l'esprit de quelques esprits bornés, est-il nécessaire de dire que rien de semblable ne saurait être envisagé ? On ne dit pas : « Voici ce que le compositeur a voulu dire... Ceci représente cela... » On nous fera l'amitié de penser que cette sottise nous échappe. A la limite nous nous croirions peut-être en droit de dire : « Voici ce que *nous* voyons ; voici ce que la musique *nous* suggère ». Œuvre subjective, donc — et comment ne le serait-elle pas ? Mais la chose n'est même pas vraie ; du moins pas *dans ce sens*.

Avant d'aller plus loin, qu'on nous permette ceci :

Dans la seule partie rythmiquement valable de *Fantasia*, Walt Disney associe à un épisode du *Casse-Noisette* un ballet non dépourvu d'une

certaine émotion plastique. Or, en ce qui nous concerne, jamais nous n'avions imaginé ces poissons-chinois en écoutant Tchaïkowsky. Qu'importe ! puisque cette association est *valable*, puisqu'elle entraîne notre imagination et la comble de par l'unité rythmique qu'elle compose, le rythme se trouvant modulé visuellement par des choses dont les qualités émotionnelles sont associées à l'émotion musicale. Nous ne refusons point notre adhésion. Elle serait totale si les qualités picturales étaient à l'unisson ; mais elle l'est assurément au film d'Alexeïeff à propos duquel nous pourrions faire les même remarques.

Pourquoi, dirons certains, pourquoi des poissons-chinois plutôt que des danseurs ou des papillons ? Bien, mais pourquoi pas ? J'admets cette subjectivité qui n'est pas la mienne pourvu qu'elle me satisfasse, c'est-à-dire pourvu seulement qu'elle soit *admissible*. Et lorsque désormais j'entends le *Casse-Noisette*, je *vois* la danse des poissons-chinois qui me comble tandis que lorsque j'entends l'*Ave Maria* de Schubert je ne puis à aucun moment voir les tartines dégoulinantes dont le film nous abreuvait. Toute la différence est là ; je n'en vois pas d'autre.

Pour expliquer le sens et l'orientation de mes recherches, hors des raisons dont nous venons de faire état, il est nécessaire, parlant à la première personne, de quitter un instant la théorie pour mettre à jour des sentiments personnels.

Depuis ma plus tendre enfance, deux aspects singuliers du monde et des choses m'ont toujours bouleversé : d'une part les rythmes et les mouvements mécaniques dont l'expression se trouve sublimée en l'espèce de cette machine extraordinaire qui a nom *locomotive*. (A six ans, comme beaucoup d'enfants de ma génération, je rêvais d'être mécanicien..)

D'autre part, et plus encore peut-être, l'aspect universel, cosmique des rythmes et des mouvements de la Nature ; les arbres, l'épaisseur panique des forêts et, sublimant le tout comme une sorte de cristal magique : la Source. C'est-à-dire l'eau, vivant miroir de l'Univers. A douze ans je n'avais de cesse d'être astronome...

D'où l'incessant désir de chanter les machines et les reflets dans l'eau. L'origine de mes essais est là ; et ni chez Abel Gance, Honegger ou Debussy...

Il va sans dire qu'ayant découvert — esthétiquement — le cinéma dans *La Roue* et dans *El Dorado*, ayant suivi les recherches de Germaine Dulac, Ruttmann et Eisenstein, les œuvres de ces pionniers n'ont pas été sans m'influencer grandement. Souhaitant donc organiser les images d'un poème visuel — qu'elles fussent concrètes ou abstraites — autour d'une structure musicale et pensant le faire avec des reflets ou des locomotives, l'article d'Honegger vint renforcer mon idée, la chance voulant qu'il soit celui dont j'avais le plus besoin. C'est donc avec son assentiment total que je tournais *Pacific 231* en août 1948, près de vingt ans après l'avoir souhaité, aucun musicien — sauf lui — aucun producteur, aucun cinéaste n'ayant jamais rien compris auparavant à ce que je désirais entreprendre malgré mes explications et mes tentatives réitérées. Dois-je m'en étonner en constatant que la plupart des critiques et même

des musiciens n'ont pas compris davantage mes intentions une fois les films réalisés ? Seuls les ont compris — et admis parfaitement — tous ceux à qui ils furent présentés après toute une série d'explications.

De bons esprits diront : « si pour être comprise une œuvre demande tant d'explications c'est qu'elle est ratée... » C'est ma foi bien possible. Mais, sans disputer des mérites relatifs de ces films, je pense qu'il s'agit bien moins de ratage ou de réussite que d'une question de principe absolument étrangère à la plupart des gens qui, devant des images, ne peuvent penser qu'en termes de « représentation » ou d'« illustration » et non : mouvements plastiques, figurations symboliques, équivalences rythmiques, etc... Pour qu'ils le puissent il leur faut des « abstractions » qui délivrent leur regard des choses regardées mais qui, alors soustraites au devoir de figurer, sont dépourvues du pouvoir de signifier...

Suivons plutôt le développement formel de ces essais.

On a dit tout à l'heure : Puisqu'une œuvre préexistante doit être choisie pour tenir lieu d'ordonnateur rythmique à la continuité visuelle, tout se passe « comme si » l'on partait de l'œuvre musicale. Pratiquement en effet, et par nécessité, on en revient à ce propos. Il convient donc de jouer le jeu. Et d'abord de respecter la partition en l'acceptant telle quelle. Si le propos — cinématographique avant tout — n'est pas de « servir » la musique mais bien plutôt de « s'en servir », encore convient-il de ne point la desservir.

La musique pour s'exprimer n'a pas à passer par le détour d'une référence précise aux choses. Il ne s'agit donc point d'ajouter quoi que ce soit à une œuvre qui se suffit à elle-même.

« Dans l'art lyrique, dit Etienne Souriau, la musique se libère elle-même des nécessités proprement descriptives pour apporter à l'œuvre commune ce qu'elle seule peut lui donner : cette variété, cette franchise ou cette souplesse de rythme ». La description, la narration sont du ressort des mots. Elles pourraient être, aussi bien, du ressort des images. Mais elles ne sauraient l'être que s'il s'agissait justement d'un drame lyrique comme *Alexandre Nevsky* ou comme *La Symphonie des Brigands* où la description n'est pas du tout de la musique mais de l'action représentée. Pas d'action, pas de « description » possible...

« Le danger — très réel — de la transposition visuelle de la musique au cinéma, dit précisément Stravinsky, réside dans la tentative permanente du film pour « décrire » la musique. Ce qui est absurde. Quand Balanchine a conçu la chorégraphie de mes « Danses concertantes » (primitivement écrites pour le concert), il a abordé le problème sur le plan architectural et non descriptif. Et sa réussite a été extraordinaire pour une excellente raison : il a décelé les racines de la forme musicale, du jeu musical, et les a recréées sous forme de mouvements. C'est seulement si le cinéma s'inspire un jour de telles démarches qu'on peut espérer atteindre à un art musical-cinématographique satisfaisant et intéressant.

« J'emprunterai le vocabulaire de la chimie, pour dire que mon idéal est une réaction chimique où un nouveau corps résulte de la combinaison de deux éléments également importants : la musique et le drame. Et ceci

s'oppose formellement aux méthodes du cinéma, qui se borne à assaisonner de musique un tout déjà déterminé et s'avère incapable de créer quoi que ce soit de neuf » (32).

Tout en étant commandées par la partition dans leur nature et leur développement, les images de *Pacific 231* se donnent donc comme indépendantes de la musique quant aux choses représentées, c'est-à-dire comme non-illustratives par essence. Paraphrasant E. Souriau nous dirons : « Ne disons pas seulement que les deux mondes, le musical et le filmique, calquent leurs formes l'une sur l'autre ; ou que le cinéaste s'inspire du compositeur ; disons que son intention expresse est d'offrir des faits visuels suffisants à eux seuls pour susciter tout un monde analogue à celui de l'œuvre musicale, bien qu'assurément plus précis. Les images et les sons ici se correspondent, non par calque l'un sur l'autre, mais comme faisant écho à un même univers que l'un et l'autre posent » (33).

Il s'agit donc de signifier *dans l'espace* un rythme qui se poursuit et se signifie déjà *dans la durée*, de lui trouver un *équivalent plastique* en agissant de telle sorte que les mouvements formels s'associent aux cadences musicales comme les plans du montage aux phrases de la partition, le caractère des images demeurant en « résonance » avec celui des sonorités parallèles.

Certes, les images étant toujours *de quelque chose*, il convient d'« abstractiser » le réel afin d'effacer ce que les choses pourraient avoir de trop figuratif, sans toutefois qu'elles perdent jamais les qualités émotionnelles dues à leur réalité tangible. Ce qui doit être retenu c'est leur mouvement, leur rythme, leur tonalité, bien davantage que ce qu'elles représentent, la qualité « chosale » n'étant indispensable ici qu'en tant que substance, non en tant qu'objet. En effet, comme le souligne magistralement Gaston Bachelard, « seule une matière peut recevoir la charge des impressions et des sentiments multiples ; seules les valeurs sensuelles donnent des correspondances. Les valeurs sensibles ne donnent que des traductions ». C'est pourquoi il est nécessaire d'ajouter à la *perception* du mouvement la *sensation* de la chose en mouvement ; mais sans que cette chose intervienne autrement que pour cette valeur sensuelle qu'elle nous donne et qui nous comble. Raison pour laquelle nous avons cherché les correspondances plastiques au sein de la réalité matérielle plutôt qu'en des graphismes abstraits, et choisi de chanter le mouvement des *choses* qui seul peut avoir un *sens*.

Il faut que ces choses apparaissent comme l'épanouissement du qualia sonore dans une réalité concrète soumise à ses lois ; une réalité qui devient alors comme la « spatialisation » de la musique, laquelle prête des durées relatives aux mouvements représentés.

Ainsi la locomotive lancée à toute allure doit-elle « construire » la symphonie au gré de sa course haletante comme si la partition résultait de l'organisation singulière des plans. Le spectateur doit oublier que la

(32) Ingohf Dahl, Interview de Stravinsky. In *Cinéma*, New York, 1946.
(33) E. Souriau, *La Correspondance des Arts*, p. 133. (op. cit.).

musique est l'œuvre d'un compositeur, le fait d'un orchestre ; il doit la percevoir comme si elle était l'expression sonore des choses en mouvement.

De la sorte, la réalité concrète, source des images du film, se trouve affectée d'un coefficient d'irréalité qui l'aide à se « sublimer » à travers un rythme qui la transcende. On arrive à composer une architecture abstraite avec du réel concret sans que celui-ci cesse un instant d'être ce qu'il est : Le mouvement combiné des rails et des aiguillages saisis en gros plans constitue un ballet de lignes qui s'entrelacent, d'entrecroisements qui se font et se défont au gré de la musique, sans que ces rails soient jamais autre chose que des rails, apportant une émotion « objectale » transfigurée par le rythme qui les emporte.

Le problème consiste donc à associer dans l'esprit du spectateur, à la faveur d'un *même* développement rythmique, les chocs émotionnels produits par les images et par la musique, à faire en sorte qu'ils soient de même nature ou complémentaires dans leur production simultanée. Il s'agit de trouver pour cela une qualité commune à deux perceptions, à deux éléments affectant deux sens différents ; de définir des relations — *arbitraires mais recevables* — entre des choses qui se développent les unes sur le plan visuel, les autres sur le plan auditif, et de créer de la sorte une émotion qui ne saurait être donnée ni par la musique seule ni par les images seules, mais par leur constante relation, par leur superposition dans la conscience. L'art consiste à associer ces impressions, à les unir en un « tout » univoque afin qu'elles deviennent indissociables dans l'esprit de celui qui les perçoit simultanément. De faire en sorte qu'on ne sache plus très bien si l'on *entend des images* ou si l'on *voit de la musique*...

Lorsque l'association est réussie, elle « procure cette satisfaction proprement artistique qui est de percevoir la diversité dans l'unité, le divergent dans le simultané, l'épanouissement de l'instant dans le temps ». (Pierre Schaeffer).

Il reste entendu que si l'œuvre musicale se suffit à elle-même, le film doit pouvoir se passer d'elle tout en justifiant de la structure qu'il lui emprunte. Il ne lui manque alors que la nécessité rythmique à laquelle nous avons fait allusion, compte non tenu évidemment des pouvoirs émotionnels dus à cette musique même.

Dans *Pacific 231* ce problème est éludé. En effet, si le film ne raconte rien il *décrit* un mouvement que la musique *constitue*. La locomotive avec son train se dirige vers un but précis. Il y a un point de départ, une courbe ascendante et une arrivée ; d'où une orientation *à priori*. Le film peut d'autant mieux se passer de la musique — quelque perte qu'il en subisse — que ce mouvement justifie du rythme qui lui est imposé puisqu'il l'implique nécessairement.

D'autre part si certaines séquences (thèmes des aiguillages, du paysage, de la course en pleine vitesse) sont assez réussies quant aux liaisons audio-visuelles, l'ensemble est déficient. Faute de moyens, bien des plans prévus n'ont pas été tournés, d'où remplissage par d'autres qui ne conviennent pas. Mais la raison essentielle est que l'œuvre d'Honegger

est une *symphonie*. Elle est donc composée de plusieurs éléments simultanés qui jouent les uns par rapport aux autres à l'intérieur de la partition. Les différents thèmes non seulement s'entrecroisent mais bien souvent se juxtaposent (réalisant alors ce *contrepoint* dont nous parlions au chapitre précédent) et il est impossible d'en donner l'équivalent visuel, l'image ne bénéficiant que d'un seul cadre. Il faut donc choisir : ou bien suivre le thème dominant et abandonner les autres ; ou bien montrer la machine dans un champ total où le spectateur distingue les détails au gré de la continuité musicale. Mais, dans ce dernier cas, les choses représentées prennent un caractère anecdotique hors de propos. On aurait dû éviter — ou éliminer — les images de ce genre qui nuisent considérablement à l'esthétique du film. On en arrive à la même conclusion qu'en un autre chapitre : « On ne joue pas une symphonie sur un piano ». Pour ce genre d'exercice, seule la polyvision permettrait un rendu acceptable, les différents thèmes sonores pouvant alors être conduits simultanément dans les trois cadres du triple-écran.

Cet essai très imparfait, très incomplet, en appelait donc un autre plus en rapport avec les conditions « monodiques » de l'écran simple.

Toutefois, avant d'en arriver à Debussy, nous devons faire bon marché d'une critique qui nous fut généralement adressée et qui atteste d'une totale incompréhension de ce genre de recherches. A savoir qu'au lieu de poursuivre le synchronisme des images et des sons nous eussions dû « jouer du contrepoint » — entendez des effets de contraste...

Rappelons donc que ces effets, souvent souhaitables lorsqu'il s'agit d'une musique d'accompagnement, envisagent des relations de *sens* et non des relations de *structure* : un air entraînant peut contraster avec un événement triste ou languissant, témoignant ainsi d'une considération ironique à l'égard de la situation. Mais le contraste est entre une certaine qualité émotionnelle déterminée par la musique et une certaine qualité émotionnelle déterminée par ce qui est *montré* ou *raconté*. La musique contraste avec le *sens du drame* et point du tout avec la *structure* des images. Certes, un air léger ou ironique suppose un autre rythme qu'un événement attendrissant. Mais alors, justement, le film et la musique se développent l'un et l'autre selon une structure *différente*. Et, s'ils ont une structure différente, ils n'ont plus — doit-on le préciser ? — le même développement rythmique...

Or, le problème ici n'est pas de jouer sur les relations de *deux* rythmes parallèles, ce qui est tout simple, mais de développer autour d'une *même* épine dorsale des expressions *analogues* avec des moyens *différents*. Il est donc indispensable que les mouvements — cadences ou « phrasés » — soient en synchronisme constant pour peu qu'on les veuille en harmonie. Un léger décalage ne produit ni contraste ni contrepoint émotionnel mais tout simplement l'effet désagréable d'un film mal doublé. Et lorsqu'un décalage *sensible* n'est pas en désaccord — chose assez rare — tout se passe comme s'il s'agissait de *deux* rythmes parallèles, ce qui revient à supprimer le problème ou à le renvoyer à celui de la musique de film.

Certes, on peut tirer certains effets d'un décalage momentané — ce

que nous avons fait parfois — mais à condition qu'il se produise dans un synchronisme d'ensemble. Au risque de nous répéter nous ajouterons que *même dans le cas de la plus plate illustration*, même lorsque les images montrent ce que la musique tend à suggérer — il s'agit toujours d'un point visuel contre un point musical c'est-à-dire — bon ou mauvais — d'un effet de contrepoint *au sens exact du mot*.

Pacific 231 étant dynamique par essence et justifiant visuellement d'un certain rythme, il fallait développer une suite d'impressions susceptibles d'une symbolique profonde mais dont le mouvement, replié sur lui-même, *exigeait* le secours de la musique pour s'ordonner dans la durée sensible. Le poème de l'eau semblait répondre à ces exigences. Aussi bien n'est-ce pas de quelques pièces de Debussy que nous sommes partis, trouvant des correspondances naïvement suggérées par des dénominations aquatiques, mais du thème de l'eau, les sonorités cristallines de Debussy, le miroitement de ses accords — opposés aux accords classiques taillés dans le marbre — justifiant des sources et des reflets, des transparences de l'eau vive.

Le but du poème, son aspect « essentiel » était d'inviter à mettre en question la réalité « chosale » du monde et des choses par l'intermédiaire des choses elles-mêmes ; de fabriquer de l'irréel avec du réel et, pour reprendre l'expression nietzschéenne, de « pousser le monde phénoménal jusqu'à la limite où il se nie lui-même et cherche à rentrer dans le sein de la vraie et de l'unique réalité » (34). Aussi bien le titre *Images pour Debussy* est-il assez trompeur (35). Il laisse entendre d'images composées *pour* la musique alors que — plus encore que dans *Pacific 231* — il s'agit d'*utiliser* une charpente musicale comme fondement dynamique d'un développement visuel ; d'intégrer des thèmes, rythmes et sonorités debussystes dans une métapoétique de l'eau.

Rien d'aquatique en effet dans les *Arabesques* si ce n'est le chromatisme fluide et continu de l'éventail sonore. Or ce n'est pas en vain — ni pour aucune raison musicale — que, groupant dans un même film *En bateau, Arabesque en mi, Reflets dans l'eau, Arabesque en sol*, nous sommes partis d'images concrètes, au demeurant descriptives et presque « illustratives » pour nous acheminer progressivement, par un resserrement continuel des plans, vers une figuration abstraite en ne choisissant finalement que des détails considérablement grossis. Ce n'est pas en vain non plus que nous sommes partis de la représentation de choses *matérielles* — la rivière, les arbres surplombant le cours d'eau — pour reprendre les mêmes éléments reflétés, puis les reflets eux-mêmes qui, inversés, se substituent à la réalité pour offrir un univers liquide semblable et cependant différent.

L'image filmique devient alors une « image d'image des choses ». Elle nous presse de nous y référer tout en les projetant dans l'imaginaire :

Rendu à sa mobilité phénoménale, le réel retrouve, au-delà des appa-

(34) F. Nietzsche, *Naissance de la Tragédie*.
(35) Nous ne l'avons admis que par nécessité « commerciale »...

rences fugitives, les vibrations qui le composent et se reconnaît comme fonction d'un moment d'univers. Mais la temporalité subjective se substituant au temps réel, de même que le reflet à la chose, ces choses devenues images paraissent identifier leur mouvement au rythme universel : un rythme fluide et continu qui assouplit et dissout tous les rythmes et qui, semblant venir « de l'intérieur », devient comme une sorte de transfiguration *dans la figuration*. Les choses se projettent à travers le mouvement qu'elles expriment et qui les signifie ; la mobilité trouble leur apparence et traduit l'aspiration dynamique d'une perfection qui se cherche, tend vers le calme reconquis, se reprend et poursuit le repos dans l'éternité du mouvement.

L'eau devient le miroir d'une Nature qui se contemple et le monde est comme « un immense Narcisse en train de se penser » (36) ; car l'idée du « double » a pris naissance dans l'eau des sources, et peut-être aussi l'idée de l'âme qui n'en est que la fixation spirituelle. Mais en cette matière évanouie l'imagination des formes reste conséquente de l'imagination de la matière : l'âme n'est qu'un reflet.

C'est donc, avant tout, une sorte de rêverie contemplative ; une poursuite du mouvement sous l'apparence des choses, de l'essence des choses sous l'apparence du mouvement ; un mouvement transfigurant le réel immédiat et cherchant dans la matière « l'inconscient de la forme » pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard (37).

Il s'agissait de créer une sorte de vertige, d'envoûtement progressif au moyen d'une nature désubstantialisée perçue à travers un rythme semblant émaner d'elle. De même que le réel reflété se fond en la substance liquide qui le soutient, de même les images se fondent en le rythme musical qui s'affirme derrière elles. La musique aussi bien devient source de vie : Au départ de chaque « morceau » les images, tout d'abord immobiles (photos figées), s'animent aux premières sonorités qui, de la sorte, paraissent éveiller la nature endormie.

Certes, ces films sont très courts mais « une flaque d'eau contient un univers, un instant de rêve contient une âme entière et la fée des eaux, gardienne du mirage, tient tous les oiseaux du ciel dans sa main ». (Gaston Bachelard).

Voir donc ces films d'une manière réaliste ou comme un « accompagnement musical » c'est les rendre absurdes. C'est ne voir qu'une suite de reflets, de mouvements aquatiques inscrivant leurs arabesques dans un rythme préétabli. Compte tenu des « liquidités » debussystes on pourrait se demander pourquoi ces mouvements d'eau plutôt que de quelque autre élément, pourquoi ces mouvements de « choses » plutôt que de formes abstraites puisque finalement, du strict point de vue « linéaire », *Arabesque en sol* aboutit à l'abstraction pure au moyen d'éléments concrets. Bien que cela permette au film d'avoir une valeur émotionnelle propre et de pouvoir, le cas échéant, se passer de la musique, c'est en sens inverse qu'il convient de le considérer : comme une sorte d'interprétation symbolique de l'univers en laquelle l'auteur poursuit le « fantôme réel de sa nature imaginaire » et en laquelle vient s'inscrire un rythme musical qui lui prête son ordre et sa temporalité.

(36) Selon l'expression de Joachim Gasquet (in : *Narcisse*).
(37) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.

Du point de vue filmique — ou de l'accord audio-visuel — on ne retiendra que *Reflets dans l'eau* et *Arabesque en sol* qui, seuls, atteignent à une relative perfection, conforme du moins aux intentions qui les ont suscités. En regrettant toutefois qu'ils soient en noir et blanc là où la couleur eût permis tout un éventail de nuances qui nous furent interdites. Les autres essais sont inégaux ou, tout simplement, ratés (38).

Quoi qu'il en soit et quels que soient les mérites ou les faiblesses de ces essais — et bien que ce genre de films ne puisse être qu'exceptionnel — nous croyons fermement que l'union de la musique et des images permettra de retrouver « l'ivresse des transports frénétiques, le sauvage délire de la folie sacrée et la béatitude de l'extase dionysiaque », pour reprendre l'expression de Mario Meunier concernant l'orphisme et les sortilèges antiques.

Il s'agit évidemment d'un art obsessionnel, hypnagogique, d'une manière quasi démiurgique d'arracher la Nature à elle-même, à ses apparences, pour retrouver sa signification magistrale en une émotion non point reçue et réfléchie mais imposée et subie. Toutefois, si l'on doit jouer sur la simultanéité des perceptions et, dans un certain sens, « forcer » la conscience du spectateur, c'est à condition de créer dans son esprit des rapports tels qu'ils suscitent une réflexion fondée sur l'émotion et n'enferment pas son imagination dans une représentation figée mais, au contraire, la provoquent en lui laissant la liberté de s'évader au-delà des chemins tracés.

Enfin nous terminerons sur une remarque qui n'est pas sans saveur :

Alors que la plupart des critiques n'ont vu (ou voulu voir) dans ces essais qu'une tentative d'harmonisation, André Bazin et Henri Agel, tenants du « spiritualisme », furent les seuls à deviner derrière ces images la volonté d'appréhender l'essence des choses :

« C'est précisément cette disponibilité rythmique de la matière qui contribue le plus à la vider de son réalisme, à faire surgir d'elle une sorte de principe premier abstrait par rapport auquel la réalité matérielle ne serait que seconde. Le reflet s'affirme d'abord rythme. L'eau n'est

(38) Notamment ceux réunis sous le titre *Rêverie de Debussy*, accomplis par devoir envers le producteur. Un autre essai réalisé en polyvision, *Symphonie mécanique* devait, théoriquement, être le plus intéressant de tous. Une première version avait été conçue en 1950 avec Arthur Honegger, les trois écrans devant permettre les harmonisations souhaitées. La maladie, puis le décès du compositeur vinrent bouleverser ce projet. Réalisé en 1955 à partir du thème initial, il apparut — faute d'un Honegger ou d'un Stravinsky — que la musique concrète serait, vraisemblablement, à l'unisson des rythmes envisagés. Pierre Boulez écrivit donc la partition, mais il faut bien admettre qu'elle ne « colle » pas. Elle se détache sans cesse du film et démontre précisément que les effets dits « de contrepoint » sont impossibles en ce genre d'exercice, la dislocation remplaçant constamment l'unité cherchée. L'œuvre du compositeur n'est pas en cause mais le principe adopté dont nous sommes responsables autant que lui. Qui plus est, la projection de ce triptyque dans la seule salle équipée pour la circonstance (Studio 28) fut rendue à peu près impossible pour des raisons de « préséance » sur lesquelles nous ne pouvons nous attarder ici. Force nous fut donc de monter une version réduite pour écran simple qui n'a plus, pour nous, aucune valeur ni aucun sens.

plus relativement à cette essence qu'un accident. Ainsi comme l'image du ciel dans l'eau, le rapport de l'idée à l'objet se trouve inversé. C'est le monde sensible qui n'est que le reflet et comme l'épiphénomène d'une musicalité essentielle ». (A Bazin).

« C'est vers l'appréhension de cette notion de fluidité que nous achemine le second morceau, et nous allons voir, avec l'*Arabesque en sol*, s'affirmer ce que nous pressentions, la mise au jour d'une sorte d'Idée platonicienne du mouvement, d'un principe premier dont la réalité visible n'est que l'émanation (...). C'est en dépouillant la substance de tout ce qui n'est pas l'essentiel, ou plus exactement l'essence, que Mitry nous introduit dans l'univers de Platon et de Pythagore ». (H. Agel).

L'un et l'autre ont parfaitement compris qu'il ne s'agissait point d'une glose ou d'une « explication » de la musique comme les naïfs ont pu l'imaginer, mais d'un univers maléable qui, *possédé par la musique*, c'est-à-dire par le rythme, prenait de ce fait un *sens*, une signification cosmique.

Certes, l'essence n'étant compréhensible pour nos deux critiques que sous son acception platonicienne, ils n'y ont vu — ce qui était leur droit — que l'évidente révélation de l'« âme universelle », principe sur lequel ils ont fondé leur esthétique alors qu'à mes yeux l'« essence des choses » atteste de la fragilité des apparences et témoigne d'une opération de conscience portée sur la relativité des phénomènes. Mais cette « Idée » platonicienne étant fort répandue dans les esprits, il est amusant de constater à quel point les tenants du matérialisme historique ou du positivisme se sont gardés de mettre le doigt dans l'engrenage, de crainte d'y reconnaître une signification idéaliste contraire à leurs convictions profondes : on ne voit que ce que l'on croit, on n'admire que ce qui vous flatte...

65 *Conclusions sur le Rythme*

« Le rythme, dit Gisèle Brelet, ne peut être donné ; il est toujours l'effet d'une activité qui le crée et s'y reflète, une durée à la fois intelligible et vécue». Toutefois, s'il est évident que le rythme est l'effet d'une activité perceptive qui groupe des durées selon des formes distinctes ou assimilables entre elles, cette activité ne peut se produire que sur un donné qui la permet. En d'autres termes, le rythme est *corrélatif* à une organisation des choses — donc à l'activité perceptive qui s'ensuit — et à une activité *motrice* qui s'y reflète en ce qu'elle est vécue.

Les structures rythmiques sont des formes *prégnantes*, ainsi que l'ont démontré les travaux de Paul Fraisse. Elles supposent une formalisation nécessaire répartie en temps forts et temps faibles et impliquent une *distinction* suffisante entre les temps contrastés de même qu'une *assimilation* qui tend à supprimer ou à réduire les différences minimes entre les temps de même nature. Cette forme *à priori* explique la rythmisation spontanée des temps isochrones (tels que les bruits des roues sur les rails du chemin de fer).

« Les lois qui gouvernent l'organisation rythmique ne lui sont pas particulières, précise Paul Fraisse. Elles ne sont pas liées au caractère *temporel* du rythme mais à notre perception de stimuli indépendamment de la nature de ces stimuli. Ces lois sont celles d'assimilation et de distinction qui peuvent être interprétées comme des formes dynamiques du champ perceptif ». (*Les structures rythmiques*).

La cadence des mouvements successifs est donc conséquente de nos capacités de perception. En définissant les distinctions et les assimilations possibles, celles-ci organisent les stimuli successifs selon des groupes convenables qui répondent, dans l'ordre temporel, aux formes immédiates des structures spatiales. Les processus de schématisation perceptive tendent en effet à organiser les formes dans l'espace et dans le temps selon des groupes nettement différenciés.

La périodicité est le caractère le plus évident du rythme, mais elle ne le constitue pas. Il peut y avoir rythme sans retours périodiques et sans relations rigoureusement proportionnelles. Mais le rythme, alors, doit être entendu dans son sens le plus général : celui d'une coulée du temps selon une succession de durées alternées et relatives entre elles. Il est « l'ordre dans le mouvement » selon la définition platonicienne la plus simple, une forme par laquelle le « devenir » s'affirme et s'organise dans la durée.

Dans cette acception, le film peut être considéré comme un développement rythmique : une continuité alternée par le temps des séquences, lui-même alterné par le temps des plans. Mais, ainsi que le souligne P. Fraisse, « moins le donné sensoriel est contraignant et plus l'influence des processus perceptifs et même des attitudes ou de la personnalité du percevant est grande ». Or, l'image filmique, par la signification et la valeur objective de son contenu, est aussi contraignante que possible. Aucune similitude, donc, entre le rythme filmique et le rythme musical qui implique des relations proportionnelles et des retours périodiques. S'il est organisation de purs rapports, le rythme spécifique ne peut entraîner dans la constitution de ces rapports que des éléments sans signification précise, dépourvus en tout cas de qualités objectives nettement définies. Les sons répondent justement — et seuls — à ces exigences.

Lorsque le rythme entraîne des éléments concrets ayant par eux-mêmes un sens, il ne peut plus signifier « par lui-même » : *il organise des significations*.

Les expériences de P. Fraisse ont démontré que dans tous les cas — et quel que soit le tempo adopté — les rapports musicaux entre les temps courts et les temps longs sont à peu près du simple au double (comme dans la prosodie gréco-latine qui en avait fait une loi par cela même qu'il n'y avait pas, alors, de différence nettement marquée entre musique, chant et prosodie dont les fondements étaient analogues). En conséquence de quoi ces relations sont toujours nettement perçues puisque nettement différenciées par l'activité perceptive elle-même.

Ouvrons une parenthèse. Comparant le rythme visuel et le rythme musical, nous avons parlé (§ 45) de relations temporelles infimes qui seraient perceptibles par une oreille exercée mais imperceptibles au regard. Il s'agit de s'entendre. Les rapports dont il est question ici regardent des « cellules rythmiques » constituées de deux ou trois temps (dont un fort et un, ou deux, faibles) comme d'un pied en prosodie classique. Or, le rythme d'un vers et, par extension, d'un poème, n'est pas d'un iambe ou d'un trochée mais de l'organisation de ceux-ci dans la phrase. Il en est de même en musique. Ce que nous avons opposé, c'est le rythme d'une *phrase* musicale dont la durée globale, rapportée à celle d'une autre phrase, peut attester d'une différence infime cependant perceptible par l'oreille quand une semblable différence n'est point sensible au regard. Mais poursuivons plutôt.

Il semble que le temps « court » soit à la base de la composition rythmique en raison de sa brièveté qui est une durée spontanément perçue. Toutefois si cela est vrai en musique, ce ne peut l'être au cinéma. En effet, un plan filmique ne peut pas être identifié (surtout en valeur temporelle) à une note ou à une syllabe. Celles-ci sont quasi instantanées (de 1/5 à 1/10 de seconde), alors que le plan le plus court doit avoir une durée nécessaire à la perception de son contenu. Sauf lorsqu'il s'agit d'un effet de percussion visuelle obtenu avec des plans dont le contenu formel est alors extrêmement simple, les plans les plus courts sont rarement inférieurs à 1/2 seconde (12 images). Ils sont donc beaucoup plus longs que les temps musicaux les plus longs ou que les phonèmes les plus étendus. La durée des plans courts varie de 1/2 seconde à 3 secondes. Les plans longs, qui durent généralement de 10 à 40 secondes, peuvent facilement dépasser la minute lorsqu'il s'agit d'un « champ total », la durée d'un travelling étant exclue puisqu'il s'agit dans ce cas d'une succession ininterrompue de plans divers. Or, toute évidente et sensible qu'elle puisse être, la différence entre deux plans, l'un de 30 secondes et l'autre d'une minute, est *intelligible* bien plutôt que *perceptible* — du moins au sens rythmique du mot, c'est-à-dire en durée relative *exactement perçue*, d'autant que le contenu de ces plans influe, comme nous l'avons fait remarquer, sur l'impression de durée qu'ils produisent.

D'autre part si, comme dans tous les arts rythmiques, il n'y a au cinéma que deux temps — long et bref — les relations métriques ne sont pas homologues des relations d'intensité. En prosodie le temps fort (ou accentué) est identifiable à une longue, le temps faible à une brève ; en musique également. Au cinéma, au contraire, le plan long est souvent le moins intense, la force percutante du plan court (surtout lorsqu'il s'agit d'un gros plan) étant presque toujours génératrice d'un surcroît d'intensité. Qui plus est, les rapports de plan long à plan court ne sont guère du simple au double, ni même exactement proportionnels. La durée relative des plans n'est perceptible que par l'intermédiaire d'une action à laquelle les valeurs temporelles *ajoutent* un qualia qui se borne le plus souvent à amplifier les significations données. Celles-ci ne pouvant pas être soumises à des rapports indépendants de leur sens, il s'ensuit que ce sont les

relations temporelles qui sont déterminées par les nécessités expressives du donné concret bien qu'elles puissent, par retour, en modifier le sens premier. Le rythme est alors fonction de ce donné et des significations qu'on espère lui voir prendre à la faveur de cette organisation sensible. La valeur contraignante de l'image fait que le rythme est nécessairement subordonné à la chose vue et l'attitude du percevant est sans influence — ou presque — sur la sensibilité temporelle. D'où il ressort qu'au cinéma il s'agit beaucoup moins d'une structure *rythmique* que d'une structure *rythmée* ; d'où encore l'infinie diversité et la liberté métrique d'une série de rapports *non signifiants par eux-mêmes*. Le rythme filmique — nous l'avons dit — est la conséquence d'un ordre nécessaire et non une structure organisatrice qui aurait primauté sur ce qu'elle organise.

Le rythme — au sens exact du mot — étant un effet de la discontinuité des temps ordonnés selon certains rapports, il s'ensuit que là où il n'y a pas discontinuité il n'y a pas de rythme possible. Or le film, épousant de plus en plus le développement continu des formes romanesques, c'est-à-dire aussi bien de la durée psychologique, les relations de temps ne sont plus guère ressenties aujourd'hui qu'à travers la modification des cadres et des espaces. Toutefois il y a plusieurs façons d'organiser le devenir filmique.

En principe, le passage constant d'un plan à un autre détermine une sorte de balancement tel qu'un battement pendulaire. La diversité des rapports de durée ou d'intensité des plans successifs crée des modulations variées à partir de ce sentiment de battement que leur suite provoque inéluctablement. D'où une sensation de rythme vague et imprécis. Le rythme filmique naît donc d'une arythmie fondamentale. Incessamment modulé par les changements de plan, le développement visuel s'identifie à celui des cadences « libres » de la prose poétique. La chose est plus sensible encore dans le cas des prises de vues mobiles où la modification constante du champ (et, donc des formes) détermine une « coulée » fluide et continue. Le rythme alors s'évanouit dans un développement temporel dont les cadences sont uniquement régies par les transformations spatiales (39). Au cinéma, qui se fonde sur des données concrètes, l'assimilation et la distinction sont assurées par les choses représentées bien plus, évidemment, que par la durée de leur représentation. Toutefois, même dans le cas des travellings, il y a, dans la continuité des images, une discontinuité relative qui assure une certaine notion de rythme.

Nous avons vu que le *présent* se ramène à ce qui peut être immédiatement structuré, c'est-à-dire au « champ perceptif ». La durée de ce temps présent est celle de notre perception même, laquelle suppose — et implique — la mémoire immédiate : l'immédiatement perçu supporte le perçu en train de se percevoir et assure la continuité de la perception. Mais il y a une certaine discontinuité dans la perception du successif car le « temps de perception » implique une suite de « moments » qui

(39) On en a un exemple frappant dans les travellings d'Alain Resnais (*Toute la mémoire du monde — Hiroshima — Marienbad*).

se fondent dans la durée comme le « champ perceptif » se fond dans l'espace, l'un et l'autre assurant de la sorte l'appréhension d'un continuum homogène (40).

Or, dans le cas des prises de vues mobiles où l'on glisse continuellement d'un champ à un autre, la permanence du cadre souligne la modification du contenu spatial. Ce mode de description *continu* présente donc, de lui-même, une succession de formes (et, donc, de perceptions) *discontinues*. En conséquence, la variété des structures internes détermine à l'intérieur du « plan-séquence », sinon exactement un rythme, du moins une modulation rythmique évidente. Ce que nous avons, du reste, laissé entendre en disant qu'un travelling est une succession telle que chaque image est comme un autre plan, de même qu'un cercle est une succession de lignes droites.

Quoi qu'il en soit, le fait filmique consiste à limiter l'espace et la durée d'une façon arbitraire ; à choisir — c'est-à-dire, plus exactement, à « construire » — un cadre spatio-temporel privilégié, puis à établir — à orienter — une continuité grâce à l'organisation d'une suite de cadres dissemblables (ou plans) c'est-à-dire grâce à une certaine discontinuité affirmée par le rythme.

Or ce rythme peut, malgré tout, prendre parfois l'apparence du rythme musical en obéissant à des structures analogues — fugue, andante ou crescendo. Ces compositions, toutefois, exigent des plans très brefs, c'est-à-dire n'excédant pas 3 ou 4 secondes dans les temps les plus longs. Se référant à de courtes durées les relations temporelles sont alors nettement perçues et il est remarquable que, dans presque tous les cas, elles sont du simple au double, ou au triple, comme dans les structures fondamentales. On peut alors parler de « rythme visuel » au sens exact du mot, d'autant que les significations rythmiques, purement émotionnelles, l'emportent alors presque toujours sur la signification du contenu fait généralement de mouvements purs ou d'impressions fugitives qui reviennent périodiquement.

« Quand la musique comporte des retours périodiques et isochrones de temps forts, c'est-à-dire accentués, cette musique entraîne une activité *motrice* qui se développe en synchronisation avec les temps forts de l'exécution musicale, dit P. Fraisse, qui ajoute : L'éducation et le sens artistique permettent de développer sur cette carrure de mouvements synchrones de véritables mélodies motrices comme dans les danses rythmiques ou les ballets » (*Op. cit.*). Or, dans ces formes de montage, les accents visuels agissent sur notre motricité comme sur notre sensibilité organique et la puissance de ces effets moteurs se trouve augmentée par les retours périodiques, de telle sorte que le film peut nous donner,

(40) Selon P. Fraisse, le processus perceptif *complet* dure de 5 à 6 dixièmes de seconde — soit environ 12 images. Nous pensons — certains films le prouvent — qu'une forme simple peut être perçue en 1/4 de seconde (6 images). Certes, plus les formes sont complexes et plus le temps de perception est long. Une seconde ne permet pas d'assimiler un plan d'ensemble un peu chargé (toutes questions de mobilité mises à part, bien entendu, la perception d'une chose en mouvement nécessitant un certain temps de ce mouvement).

dans ce cas, une sensation rythmique complète née de la synchronisation de notre activité avec les stimuli du donné représenté.

Un exemple parfait (quoique associé à un développement musical qui accroît encore la puissance de ces effets) nous en est donné par la célèbre séquence de l'assaut des Chevaliers Teutoniques d'*Alexandre Nevsky*. C'est aussi ce que nous avons tenté de faire dans les films dont il vient d'être question. Et ce sont les premières applications de cette forme rigoureuse (*Naissance d'une Nation, Intolérance, La Roue*) qui ont fait supposer, comme nous l'avons vu, que le développement filmique pouvait être calqué sur le développement musical. Mais ces données nécessitent le montage court et celui-ci n'est et ne peut être qu'une forme exceptionnelle, propre uniquement à l'expression de mouvements rapides ou d'instants paroxystes.

Toutefois si, dans les films de caractère lyrique ou épique, le montage court ne s'impose pas toujours — et même s'impose rarement — il n'en est pas de même des retours périodiques dont l'alternance accuse alors l'impression de balancement dont nous avons parlé. Une authentique impression de rythme en est souvent la conséquence.

Sur le plan du contenu, ces retours sont comme autant de leitmotive. Ce sont des faits significatifs dont la répétition accentue le sens et l'intensité dynamique (autant que dynamogène), sublimant ou magnifiant de la sorte l'action représentée.

Les exemples sont innombrables. Rappelons, entre autres, les thèmes du vent et du sable, dans *le Vent* ; de la neige et du blizzard, dans *Nanouk* ; de la tempête dans *les Hommes d'Aran*, etc...

Si nous examinons le montage de la dernière séquence du *Cuirassé Potemkine* (puisque ce film, qui est un chef-d'œuvre notoire, nous a servi d'exemple à plusieurs reprises), nous nous apercevrons que cette séquence peut être divisée selon trois thèmes majeurs — les monte-charge, les machines, les canons — dont la fréquence module les autres retours périodiques puis s'atténue progressivement pour laisser place au thème suivant qui enchaîne et prend peu à peu l'avantage. Tel quel, (aussitôt après l'ordre de branle-bas de combat) :

1) *Thème des monte-charge*

Des marins courent sur les coursives — traversent la plage arrière — rejoignent leur poste. Des servants retirent les bâches qui capuchonnent les canons. *Les monte-charge arrivent avec leur charge d'obus.* Des marins apportent dans leurs bras des obus avec leurs douilles de cuivre. Un pointeur vérifie la hausse d'un canon. Des marins courent sur les coursives — descendent — arrivent dans la salle des machines. *Les monte-charge s'élèvent.* Le chef mécanicien reçoit un ordre et raccroche le téléphone. Deux adjoints actionnent des leviers. Sur le pont, des canonniers préparent leur pièce. On aperçoit l'escadre à l'horizon. *Les monte-charge arrivent.* Des marins apportent des obus. Un pointeur fait pivoter son canon. *Les monte-charge arrivent.* Devant les canons des servants étendent une bâche. Des servants posent les obus sur la bâche.

Les canonniers pointent leur pièce. *Les monte-charge arrivent.* Des marins poussent sur leurs glissières des wagonnets d'obus. Deux hommes remontent l'échelle de coupée et l'allongent sur le pont. Au loin l'escadre approche.

2) *Thème des machines*

Dans la salle des machines, le chef mécanicien transmet des ordres par téléphone. L'aiguille du manomètre avance sur le cadran. *Les bielles et les pistons en marche rotative* (au vilebrequin). Sur le pont, les monte-charge arrivent. Des servants dirigent des wagonnets d'obus vers les canons. L'étrave du navire fend les flots. *Les bielles et les pistons accélèrent leur cadence.* Une épaisse fumée noire sort de la cheminée et se rabat entre les vergues. *Les bielles tournent plus vite.* L'étrave du navire fend les flots. Sur la passerelle de commandement l'observateur regarde au télémètre. L'escadre (vue dans le viseur du télémètre). Les pointeurs, auprès de leur canon, attendent. *Les bielles. Les pistons. Le rotor.* Des servants apportent des obus. L'étrave du navire fend les flots. Fuite des vagues le long de la coque. L'aiguille du manomètre oscille au maximum. *Les bielles* (plus vite). La fumée rabattue par le vent. Le sillage du navire. *Les bielles* (de plus en plus vite). L'étrave du navire fend les flots. Au loin, l'escadre approche. Les canonniers attendent. *Les bielles, à toute vitesse.* L'escadre est à portée de canon.

3) *Thème des canons*

Un monte-charge apporte des obus. Des servants poussent les wagonnets. *Une tourelle blindée pivote en direction de l'escadre.* Deux grosses pièces, sur la plage arrière, pointent leur canon. Les bielles à toute vitesse. Fuite des vagues le long de la coque. *Une autre tourelle pivote.* Sur la dunette, un matelot envoie un message par télégraphe optique. Les canonniers auprès de leur pièce attendent le commandement. Un pointeur ajuste la ligne de tir. *La gueule d'un canon se dresse lentement en direction de l'escadre,* etc. etc...

Pour donner à ce montage tout son sens il faudrait, outre la notation de ces retours et de ces thèmes entrecroisés, noter la longueur des plans qui se raccourcissent à mesure que croît l'intensité dramatique ou dynamique de leur contenu. Noter aussi l'intervention des plans longs qui sont comme autant de points d'orgue dans cette symphonie de mouvements. En effet, intervenant après toute une série de plans courts, le plan long semble « couvrir » leur groupe, en être comme la conclusion thématique.

C'est ainsi que le plan final du premier mouvement (thème des monte-charge) découvre largement l'horizon et montre l'escadre en position de combat arrivant vers le cuirassé. Or cette image, qui laisse en suspens le devenir probable des événements, accuse une durée qui prend aussitôt une résonance tragique et souligne l'angoisse des matelots. Elle achève la première phase du branle-bas et, conclusion provisoire, rejette l'action dans le second mouvement. Et ainsi de suite...

Certes, les retours périodiques ne sont pas toujours aussi nettement marqués et leur cadence, ici, ne se justifie que par la tension, l'angoisse, le paroxysme du mouvement épique. C'est une pulsation rapide, une montée de fièvre qui s'accentue jusqu'à la résolution finale : les hourrahs des matelots groupés sur la plage avant du vaisseau-amiral et le lent et majestueux passage du *Potemkine* fendant, sur l'océan, l'ombre portée des navires de l'escadre.

Dans les films de caractère simplement lyrique, le mouvement est plus large. Ainsi, dans *Louisiana Story*, l'arrivée des chercheurs de pétrole est annoncée par un thème qui vient soudain s'insérer dans la continuité. Jusqu'alors celle-ci, en suivant les déplacements d'un enfant à travers la forêt et les étangs jonchés de roseaux, décrivait la vie calme et monotone dans les bayous de Louisiane. La reprise de cette incise est telle que, peu à peu, le motif mécanique l'emporte sur le motif naturel, préludant ainsi à la thématique générale de l'œuvre : la violation de la Nature par le machinisme, la Nature gardant toutefois un avantage provisoire. On voit donc :

A/ Dans les roseaux, l'enfant vise un oiseau et tire. (Bruit d'explosion).
B/ A cent mètres de là, une gerbe de terre monte vers le ciel.
A/ L'enfant, surpris, écoute.
B/ Le souffle de l'explosion ploie les roseaux. La terre soulevée retombe.
C/ Des oiseaux fuient dans le ciel.
A/ L'enfant, visage inquiet.
C/ Les oiseaux fuient par-delà les roseaux.
D/ Une roue de bulldozer s'enfonce dans les roseaux.
A/ L'enfant remet son fusil en bandoulière et poursuit son chemin.
D/ La roue du bulldozer s'enfonce dans la terre humide.
A/ L'enfant, marchant à travers les roseaux, se dirige vers...
D/ Le bulldozer qui creuse un sillon à travers les roseaux. Des hommes le suivent, munis d'instruments divers.
E/ Sur le fleuve, un remorqueur, qui remonte lentement le courant, tire derrière lui un derrick amarré sur un ponton. Etc. Etc...

D'autre part, Flaherty, pour qui le rythme est non seulement fonction du montage mais de la tonalité et de la plastique des mouvements, aboutit parfois, lui aussi, à l'union du son et des images dans la structure compositionnelle de son œuvre. Et, s'il s'agit surtout de bruits réels, l'organisation de ces bruits devient proprement musicale, ainsi qu'en témoigne le compte rendu de sa collaboratrice Hélène Van Dongen.

« La composition de la séquence du forage, dit-elle, a été conçue dès le début *avec le son, comme un élément d'égale signification.* La même analyse des éléments que j'ai employés pour la sélection et la continuité des images, a été appliquée au son. Ces éléments ne viennent pas nécessairement en premier plan, à la fois dans la bande sonore et dans l'image. Image et son, jusqu'à un certain degré, ont une composition

individuelle, mais une fois combinés, ils forment une nouvelle entité. Ainsi la bande sonore n'est pas seulement un complément harmonieux, mais elle est aussi une partie intégrante de l'image. Image et son sont étroitement fondus entre eux, l'un est fonction de l'autre. Il n'y a pas une séparation de *je vois* dans l'image et *j'écoute* sur la bande sonore. Il y a plutôt *je sens, j'expérimente* à travers le résultat total de la bande sonore et de l'image combinées ».

Les remarques d'Hélène Van Dongen sont riches d'enseignements. En se référant au film dont elle assura le montage sous la direction de Flaherty elle donne la justification des plans longs, qui alternent avec les plans courts, et la raison d'une certaine ordonnance d'où naissent le sens et le rythme du poème. C'est une véritable leçon de montage :

« La première séquence est le lent commencement d'un conte, une introduction lyrique aux beautés du bayou et aux mystères du marécage qui suit (...). Après un lent fondu pendant lequel la caméra décrit un lent panoramique vers le haut, le plan s'ouvre sur une énorme feuille de lotus qui ondule lentement. Derrière la feuille il y a un mouvement presque imperceptible dans l'eau, causé par les petits insectes glissant sur la surface. Au plan 2, nous voyons un alligator nager lentement, en faisant des rides paresseuses sur la surface.

« En analysant *seulement les mouvements* dans ces deux plans, nous trouvons que le lent mouvement panoramique de la caméra vers le haut dans le premier plan coïncide avec le lent mouvement de la feuille ondulante qui, à son tour, est en accord avec les mouvements paresseux de l'alligator au plan 2. Un sens de direction presque imperceptible est créé, parce que dans le premier plan la feuille elle-même courbe vers la droite et s'incline dans la même direction, ce qui est aussi la direction dans laquelle nage l'alligator. Les rides paresseuses du premier plan continuent dans le deuxième.

(...) « Prenons par exemple le plan huit. Pendant 45 secondes nous glissons sur l'eau du marécage, nous découvrons le petit garçon et nous le suivons à une certaine distance. Si ce long plan avait été entrecoupé par un paysage détaillé, si beau qu'il fût, le sentiment d'une tranquillité complète, le mystère et l'atmosphère poétique inhérents à l'image, auraient été détruits.

(...) « Cette soudaine perception que nous avons de l'atmosphère n'est que le résultat de la juxtaposition des plans. Si, par exemple, nous avions ouvert la séquence avec le long plan de la forêt, nous n'aurions pas été préparés à comprendre et à apprécier ses charmes et ses mystères. Dans ce cas, le plan n'aurait représenté qu'une vue générale d'une forêt et un garçon qui la traverse. Si les détails avaient suivi ce plan, ils n'auraient été que de simples images sur le chemin du petit garçon. Dans la continuité que nous suivons dans le film, nous sommes émotionnellement prêts à apprécier les qualités de la forêt. Les détails qui précèdent, leur beauté et leur qualité mystérieuse, ont réveillé notre curiosité et nous invitent à suivre avidement et à participer aux découvertes de ce garçon.

« Le choix de ces plans et leur continuité n'ont pas été décidés

à priori. Dans les limites de la conception de cette séquence, leur sélection, leur continuité a été déterminée par plusieurs facteurs : *Le sujet de chaque plan. Le mouvement spatial. La tonalité. Le contenu émotionnel.* Il est très important de se rappeler que tous ces facteurs doivent être vus, jugés et employés en conjonction entre eux car c'est de l'évaluation de *l'ensemble* de tous ces éléments, de tous ces appels que résulteront éventuellement une heureuse juxtaposition des plans » (41).

Tout ceci revient à dire une fois de plus que si le rythme est déterminé par les changements de plans, longs ou courts, et *sans qu'il y ait de raison* à priori *en faveur des uns ou des autres*, le passage de plan à plan doit être justifié par l'émotion qu'il tend à exprimer ou par le mouvement dramatique qu'il met en valeur. Il doit éveiller l'attention, apporter quelque chose de nouveau dans la prise de conscience des faits ou des actes représentés et doit être ressenti comme l'opposition ou l'enchaînement de ces faits ou de ces actes. Il doit contribuer à faire « avancer l'action » tout en modulant sa représentation et, donc, sa signification.

On aurait, à cet égard, un remarquable exemple de ce qu'il ne faut pas faire en citant le « travelling dans la forêt » de *Thérèse Desqueyroux*, par exemple. Thérèse et Jean avancent dans la forêt en échangeant quelques propos. La caméra, qui les précède en travelling arrière, les cadre selon une orientation « gauche-droite ». Au bout d'un certain temps, et *sans aucune raison* (descriptive, dramatique ou psychologique), on passe en demi-contrechamp et l'on poursuit le mouvement selon une orientation « droite-gauche ». Puis, après un autre temps (qui pourrait être *aussi bien* n'importe lequel), on revient en demi-contrechamp à la position première. Ces changements d'axe sont particulièrement choquants, mais c'est leur gratuité qui les rend insupportables. On nous dira que c'est pour éviter la monotonie d'un travelling uniforme, ce qui est une très mauvaise raison, car de deux choses l'une : ou bien la longueur du plan est rendue *nécessaire* par la nécessité même de l'expression (intelligence ou insignifiance manifeste de la conversation, comportement des personnages, etc...), auquel cas cette longueur *n'est pas ressentie comme telle ;* ou bien le contenu ne justifie pas de cette longueur *alors ressentie comme telle*, et il convient, sans plus tarder, de passer à autre chose. Il n'y a pas au cinéma d'autre loi, mais elle est impérative.

Après tout ce qui vient d'être dit au cours de cet examen des formes rythmiques, on voit peut-être mieux qu'en dehors des modes passagères, en dehors des genres ou des tendances qui peuvent varier avec les auteurs, les écoles, le climat social et l'opportunité du moment, il y a au cinéma — tout comme en littérature — deux manières différentes de traduire ou d'exprimer des idées ou des émotions : la prose et les vers.

L'organisation minitieuse des mouvements à l'intérieur du cadre, la composition plastique, la restructuration de l'espace et du temps grâce aux ressources du montage, le rythme sensible, les alternances et les

(41) Reproduit dans l'ouvrage de Karel Reisz *The Technique of Film Editing* (Focal Press, Londres).

retours périodiques, sont l'équivalent de la versification. Eisenstein, Flaherty (pour ne citer qu'eux) écrivent « en vers ».

Au contraire, les travellings qui atténuent la formalisation du cadre, le champ total dont la durée est celle d'un événement plutôt que d'une organisation temporelle préméditée sont l'équivalent de la prose — fût-elle lyrique.

Et il est absurde de se demander laquelle de ces formes est « la meilleure » ou « la plus souhaitable », toute forme ne se réclamant que des sujets qui l'exigent et ne valant que par l'usage que l'on en fait.

Quoi qu'il en soit — et parce qu'il est un art — le film, toujours, est *mensonge*. Il nous donne un univers « reconstruit » qui, s'il tend à saisir des vérités essentielles, le fait au moyen d'une série d'artifices auxquels l'image ne peut pas plus échapper que le mot, bien qu'ils soient, ces artifices, d'une tout autre nature.

La « Vérité », au cinéma, consiste à se départir des structures préfabriquées de la Tragédie pour construire *avec* la réalité elle-même un univers alors « post-fabriqué ». Au discours *sur* le monde que nous offre la littérature, le cinéma n'oppose point, comme on le prétend parfois, le discours *du* monde, tel si la réalité se livrait d'elle-même avec tous ses mystères à travers l'indifférente passivité de l'objectif, mais un discours *sur* le monde établi *avec* les données sensibles d'une immanence aussitôt transcendée, médiatisée par la vision personnelle d'un auteur et par des formes qui créent de nouvelles apparences et de nouveaux mystères. Toute prétention à la saisie « objective » du réel relève, selon nous, de l'ignorance ou de la fatuité.

Plus que partout ailleurs il y a, au cinéma, une constante détermination réciproque du fond et de la forme. C'est pourquoi (comme nous le verrons plus loin) on ne peut pas dire qu'un film soit l'expression visuelle de quelque chose qui existerait indépendamment de lui — comme de la mise en images d'une idée ou d'un fait — mais la *création* (ou la détermination) d'une idée, d'une émotion ou d'un fait à travers une forme et *par* cette forme même.

Lorsqu'un film n'est que la mise en images de quelque chose dont la valeur et le sens sont indépendants de leur formulation filmique, c'est-à-dire d'une façon *particulière* de les exprimer au moyen des images et des sons, ce film n'est plus alors qu'un *véhicule*, quel que puisse être l'intérêt de la chose ainsi véhiculée. C'est un moyen de communication, ce n'est plus un art ; car l'art est de *création* et de *production*, non de *reproduction*.

V

Temps, espace et réel perçu

13

La Conscience du Réel

66 *Le Réel perçu*

Si, comme nous l'avons dit à plusieurs reprises, toute esthétique renvoie à quelque métaphysique, il est temps peut-être de nous y arrêter, en précisant toutefois que nous entendons la métaphysique comme une « philosophie de la Connaissance », laquelle n'est métaphysique que dans la mesure où elle postule parfois — mais nécessairement — sur un *à priori* plus ou moins conjectural.

Il s'agit, en fait, d'une tentative d'explication qui tient ses assises sur la Gestalt et la Phénoménologie autant que sur l'Epistémologie scientifique, mais qui se distingue, sous bien des rapports, des systèmes actuellement en vigueur. Nous y sommes parvenus au cours d'un cheminement parallèle à celui que nous avons mené concernant les conditions de l'expression filmique fondées, de toute évidence, sur la psychologie des perceptions et les phénomènes de conscience.

Ce n'est que dans la mesure ou ces phénomènes peuvent éclairer et faire comprendre les « mystères de la photogénie » ou justifier d'une esthétique du film que nous nous y arrêterons ici. En conséquence le lecteur averti voudra bien ne tenir les propos développés dans ce chapitre que comme l'esquisse d'une philosophie sur laquelle nous reviendrons d'une façon plus rigoureuse dans un prochain ouvrage (1).

Le problème de la sensation et de la perception est assurément l'un des plus complexes de la psychologie. Toutes les théories de la Connaissance en dépendent puisque, selon que l'on croit que la perception nous donne un renseignement exact ou inexact sur la réalité du monde extérieur, sur l'*être* de ce réel, toutes les notions varient du même coup.

Est-ce un faux problème comme d'aucuns le prétendent ? Nous ne le croyons pas ; mais nous croyons la question mal posée en ce sens qu'elle postule, outre la distinction du *sujet* et de *l'objet*, c'est-à-dire d'un Moi qui perçoit et d'un objet perçu, l'existence finie et définie de cet objet. Que celui-ci soit envisagé comme un réel objectif ou comme un réel

(1) *Le réel physique et les données du monde sensible.* (En préparation.)

subjectif, il est toujours posé comme existant *à priori* en tant qu'objet constitué. D'autre part, qu'on suppose la perception comme active ou comme passive, le sujet est toujours envisagé comme conscience réfléchie, c'est-à-dire comme une conscience ayant conscience d'avoir conscience.

Selon nous, la distinction évidente et nécessaire du sujet et de l'objet ne peut pas être prise en considération au départ car elle n'existe pas *à l'origine* du phénomène. C'est le phénomène qui la détermine, ce n'est pas elle qui détermine le phénomène.

La question étant délicate, nous croyons préférable de procéder par approximations successives. Nous nous détacherons peu à peu des idées reçues sans rompre d'emblée avec elles, en commençant par rappeler les positions radicalement adverses définies par le Réalisme et par l'Idéalisme.

Le Réalisme le plus simple, dit « réalisme naïf » consiste à admettre l'existence d'un monde d'objets matériels et de sujets conscients ayant en eux-mêmes et par eux-mêmes une existence formelle et substantielle absolument conforme à celle qui nous est donnée par nos sens, la perception consistant simplement à enregistrer un donné tout fait à la constitution duquel elle n'a point de part comme lui étant radicalement étrangère. Le fait brut est donc supposé antérieur et extérieur à toute élaboration cognitive ou perceptive.

« Le sens commun, dit Edouard Le Roy, appelle *vraie* toute idée conforme à la chose qu'elle représente. Le vrai, de ce point de vue réaliste, c'est donc l'être même, en tant que connu tel qu'il est. La notion de vérité répond alors à la formule scolastique : *adæquatio rei et intellectus* (...). Dans la perspective réaliste, l'être y est présupposé absolument à la conscience. Force en est dès lors d'en arriver tôt ou tard à une affirmation de chose-en-soi au sens brutal du mot, c'est-à-dire à une véritable métaphysique de l'ontologie réaliste ». (*La pensée intuitive*).

Cette conception, dénoncée par toute la science contemporaine, n'a plus guère de représentants aujourd'hui, mais il y a plusieurs façons d'envisager et de comprendre la « chose-en-soi ».

La première considère simplement la chose « telle qu'en elle-même » c'est-à-dire comme somme de toutes les perceptions qui s'y rapportent. Nous avons vu (§ 26) que les choses ne peuvent être observées jamais que d'un seul point de vue. La chaise regardée est vue comme une figure, c'est-à-dire dans un plan et sous un certain angle. Mais elle suppose une infinité d'aspects différents qui coexistent en elle en tant qu'objet réel, lequel objet déborde sans cesse nos capacités d'appréhension. On en arrive alors à cette définition donnée par Bertrand Russell (dont la position oscille entre le réalisme empirique et l'idéalisme objectif) : « Une chose physique se compose à chaque instant de la collection complète de ses aspects à cet instant, dans tous les mondes divers (...). On peut donc définir une chose comme une suite déterminée d'apparences, en liaison continue les unes avec les autres suivant certaines lois causales (...). Dire qu'un certain aspect est un aspect de la

chose déterminée, signifiera simplement que c'est un de ceux qui, pris en série, *sont* la chose (...). Les choses sont des séries d'aspects qui obéissent à des lois physiques ». (*Méthode scientifique et philosophie*).

Toutefois, puisque les données visuelles et tactiles se modifient sans cesse selon le point de vue adopté, on en arrive à supposer que les objets sont totalement différents des données sensibles qu'ils engendrent. Pouvons-nous savoir en outre s'ils existent à certains moments lorsque nous ne les percevons pas ? Et si d'autres objets, que nous pouvons déduire de ces objets des sens, existent lorsque nous percevons ceux-ci ?

Cette question (dont la solution, tout à l'heure, nous apparaîtra pourtant fort simple) suggère l'idée, non plus de la « chose-en-soi » au sens empirique du mot, mais d'un « en-soi » de cette chose commun à toutes les choses semblables, c'est-à-dire d'une essence « idéale » dont les choses elles-mêmes ne seraient que le reflet, l'apparence sensible.

« Sitôt que l'on a posé la distinction de l'implicite et de l'effectif dans la connaissance, la dualité mystérieuse de l'apparent et du réel, dit Ed. Le Roy, sitôt que l'on a conçu le donné comme gros d'un inépuisable inconnu, on se trouve dès lors incité à chercher sans fin ni trêve derrière chaque réalité saisie quelque réalité d'ordre supérieur plus pleine et plus riche encore. Tout point de vue, en se définissant, laisse hors de son champ de vision certains aspects de la nature qui deviennent aussitôt, relativement à lui, le vrai fond et le dernier support des phénomènes ; tout point de vue en appelle donc et réclame un autre, ultérieur et complémentaire. On dirait ainsi que le réel fuit devant la pensée, d'une fuite incessante. Va-t-on se voir contraint de marcher toujours à la poursuite d'un terme insaisissable qui recule à mesure que l'on avance ? » (*Ibid*).

Pour éviter cette poursuite incessante, Platon a trouvé la solution en situant ce terme insaisissable dans l'insaisissable même. Selon le réalisme platonicien, les *Idées* sont plus réelles que les êtres individuels et sensibles qui n'en sont que l'image. Il est vrai que la tradition qui, selon Kant, « identifie la connaissance vulgaire à l'apparence et à l'illusion, la connaissance rationnelle à la pensée des choses en soi », se rapporte moins à Platon qu'au néo-platonisme chrétien, ainsi que le souligne fort justement René Berthelot (in *Lalande*). Mais il n'en est pas moins vrai que le réalisme platonicien a donné naissance à l'Idéalisme. Depuis Descartes, en effet, la doctrine est généralement comprise comme telle.

Par-delà celle-ci de nombreux philosophes en sont venus à reconsidérer le temps, l'espace et les objets matériels comme des « choses-en-soi ». Parmi leurs systèmes, le *réalisme transcendental*, si vivement critiqué par Kant, devait engendrer l'*idéalisme empirique*, tel celui de Condillac « chez qui l'existence d'une réalité matérielle n'est considérée ni comme fausse, ni même comme douteuse, mais seulement insaisissable à l'observation directe et comme impossible à démontrer par un raisonnement discursif ». (*Lalande*).

Kant oppose donc à cet idéalisme empirique sa propre doctrine sous le nom d'*Idéalisme transcendental*. « J'appelle *idéalisme transcendental* de tous les phénomènes, dit-il, la doctrine d'après laquelle nous les

considérons sans exception comme de simples représentations, non des choses en soi ; et d'après laquelle temps et espace ne sont que des formes sensibles de notre intuition, non des déterminations données en elles-mêmes ou des conditions des objets en tant que choses en soi ».

Mais si les phénomènes ne sont que de simples représentations, il devient évident qu'ils sont représentations d'une réalité qui les transcende, une réalité qui est donnée à chaque esprit individuel, qu'il est impossible d'isoler en fait mais qui reste en principe la véritable « chose-en-soi ». De telle sorte que Kant en vient à opposer à la réalité sensible — ou *phénomène* — une réalité intelligible, objet de la raison et, par suite, réalité absolue qu'il baptise *Noumène*.

« Si j'admets des choses qui soient de purs objets de l'entendement, et qui pourtant, en tant que tels, puissent être données à une intuition, quoique ce ne soit pas à l'intuition sensible, des choses de ce genre seraient appelées noumènes (...). Le concept d'un noumène n'est donc pas le concept d'un objet, mais seulement ce problème, inévitablement lié à ce fait que notre faculté de connaître par les sens est limitée : ne pourrait-il pas y avoir des objets tout à fait indépendants de cette intuition sensible ? des objets qui supposeraient une tout autre intuition et un tout autre entendement ». (*Critique de la raison pure*).

De la sorte, le Noumène se substitue purement et simplement aux Idées platoniciennes avec la mystique en moins. Bien que les concepts soient différents, les modes de relation aussi, la « chose-en-soi » n'en est pas moins rejetée dans l'« en-soi » de la chose. On ne refuse ce qui est insaisissable par les sens que pour l'affirmer dans un idéal « essentiel » postulé *à priori*.

L'idéalisme, cependant, a trouvé son expression psychologique — et non plus seulement métaphysique — dans la pensée de Berkeley qui postule l'impossibilité *pour l'individu* de sortir de sa conscience *individuelle*. « L'idéalisme, pris en général, dit Pierre Janet, doit être défini : tout système qui réduit l'objet de la connaissance au sujet de la connaissance. Il a été formulé de cette manière : *Esse est percipi* ; l'être des choses consiste à être perçu par le sujet pensant ». (*Traité élémentaire de Philosophie*).

De là à soutenir que l'être des choses n'existe que pour le sujet pensant, de par son acte de pensée, c'est-à-dire que la réalité du monde extérieur n'est qu'un fait de conscience, que le *moi* individuel dont on a conscience est toute la réalité et que les autres *moi* ou les choses dont on a la représentation ne sont que des constructions de l'esprit, il n'y avait qu'un pas, dangereux à franchir, mais qui fut allègrement franchi. Pourtant Berkeley était bien loin d'en demeurer au solipsisme et sa philosophie, qui apparaît aujourd'hui comme la plus moderne peut-être des philosophies classiques, ne méritait point la situation dérisoire dans laquelle ses disciples l'ont malheureusement conduite. Berkeley, en effet, n'a jamais nié la *réalité* du monde extérieur ; il s'est contenté d'affirmer qu'il était inconnaissable autrement que par la représentation que nous en avons : « Il n'y a proprement dans l'esprit d'*idées* (ou d'objets passifs) que celles qui sont venues des sens ». (*Siris*).

Autrement dit l'*Esse est percipi* ne doit pas être traduit par « l'être des choses consiste à être perçu par le sujet pensant », mais « *pour le sujet pensant, l'être des choses consiste à être perçu* », ce qui a, on en conviendra, un tout autre sens et une tout autre signification...

Comment cette doctrine, fondée en psychologie, a-t-elle dégénéré en métaphysique, la définition qu'en donne Jules Lachelier dans le dictionnaire de Lalande nous en informe clairement :

« L'*idéalisme*, au sens philosophique consiste, ce me semble, à croire que le monde, — tel du moins que je puis le connaître et en parler, — se compose exclusivement de représentation, et même de *mes* représentations, actuelles ou possibles, matérielles ou formelles. Par représentations *possibles*, j'entends par exemple celle du soleil lorsqu'il est au-dessous de l'horizon ; par représentations *formelles*, j'entends celles du temps, de l'espace et de tout ce qu'on peut y construire *à priori* ; j'entends aussi celles (pour lesquelles il faudrait peut-être un autre nom) des lois qui régissent *à priori* tous les phénomènes, comme celles de causalité ou de finalité.

« Mais n'existe-t-il que *mes* représentations ? — Pour moi et dans mon monde, oui ; mais il peut y avoir d'autres systèmes de représentations, d'autres mondes, en partie parallèles, en partie identiques au mien : parallèles dans tout ce qu'ils ont de sensible, les représentations des autres sujets sentants différant des miennes selon la différence des points de vue, comme le voulait Leibniz ; identiques dans tout ce qu'ils ont d'intelligible, c'est-à-dire de mathématique ou de métaphysique, car la représentation du temps, de l'espace, de la causalité, de la finalité ne peut pas différer d'un sujet pensant à un autre.

« Il n'y a même de sujets pensants différents qu'en tant que leurs pensées s'incorporent à des représentations sensibles différentes, — ou plutôt il n'y a, à proprement parler que des sujets sentants, qui pensent d'une seule et même pensée. Rien n'empêche, dès lors, de considérer cette unique pensée comme la substance commune dont les différents sujets sentants ne sont que les accidents. Ainsi l'idéalisme, qui se présentait d'abord sous une forme psychologique, devient une doctrine métaphysique : *mon* monde devient *le* monde, dans la mesure où ma pensée devient la vérité, et à ce titre, la substance unique et universelle. Par là se réconcilient, ce me semble, les deux sens que ce mot a, en effet, dans l'histoire de la philosophie ».

Bien d'autres penseurs depuis Berkeley se sont réclamés de l'idéalisme. Mais, qu'il s'agisse des systèmes de Fichte, de Schelling ou de Hegel, d'un idéalisme *subjectif*, *objectif* ou *absolu*, la doctrine a toujours versé dans une métaphysique plus ou moins conséquente c'est-à-dire dans une sorte d'ontologie qui aboutit toujours à quelque solipsisme. C'est ainsi que, finalement, « l'idéalisme consiste à dire que les choses ne sont rien de plus que *nos* propres pensées. Il n'y a de réel que *des* sujets pensants et la réalité des objets consiste à être pensée par ces sujets » (*Goblot*), avec cette mise au point de Lachelier : « J'éliminerai l'idée de sujets, distincts de leurs représentations et qui seraient encore, à leur manière, des choses : je dirai que pour l'idéaliste, il n'existe

absolument que des représentations, les unes sensibles et individuelles, les autres intellectuelles et impersonnelles (in *Lalande*).

En définitive nous pourrions dire, avec Bergson : « Pour l'idéaliste il n'y a rien de plus dans la réalité que ce qui apparaît à *ma* conscience, ou à *la* conscience en général ». (*Le paralogisme psychologique*).

Si donc nous considérons en bloc ces deux tendances contradictoires, (Réalisme et Idéalisme) on en arrive au dilemme suivant :

Ou bien la représentation est d'une cause indépendante du sujet et de la volonté du sujet ; il y a donc distinction nécessaire du *sujet* et de *l'objet*, celui-ci étant antérieur et extérieur à celui-là. Or, si, de quelque manière, l'objet transcende le sujet et si nous n'avons des choses qu'une représentation plus ou moins conforme à leur réalité vraie, si elles ne sont pas en elles-mêmes telles qu'elles nous apparaissent, il devient nécessaire de présupposer une transcendance, Idée, Noumène ou Essence, qui est l'« en-soi » du phénomène perçu.

Ou alors la représentation dépend essentiellement du sujet pensant : la perception *crée* la représentation. Auquel cas les choses sont immanentes à la conscience. Acte de conscience pur, elles n'existent que *pour* cette conscience et *par elle*. « Une cause d'illusion s'imposerait donc à nous sans échappatoire possible, inscrite dans la structure même de notre esprit. Il serait vain, convient Edouard Le Roy, il serait chimérique de prétendre nous en affranchir, puisque connaître signifierait alors voir à travers certains cadres ou certains systèmes optiques inhérents à notre vue ». (*Ibid.*)

Quoi qu'il en soit, la chose, alors identifiée à la représentation, ne peut plus se détacher d'elle. D'une manière comme de l'autre, on débouche sur de la métaphysique pure.

Doit-on, en conséquence, rejeter ces systèmes comme impropres à aboutir à une Connaissance positive, conforme du moins aux données de la science contemporaine ? Nous ne le croyons pas, d'autant que tous, à nos yeux, contiennent une part de vérité essentielle.

Ou serait-il téméraire de vouloir concilier le réalisme et l'idéalisme en les dépassant ?

Cette tentative est-elle chimérique ? Nous le verrons bien... Du moins en tracerons-nous ici les grandes lignes. Et, peut-être, le lecteur s'apercevra-t-il en cours de route à quel point ces idées — dussent-elles être combattues ou contestées — sont éclairantes pour la compréhension du phénomène filmique.

Quels que soient les systèmes adoptés, il nous semble que l'erreur fondamentale a été de toujours poser *à priori* et comme existant réellement, d'une existence objective ou subjective mais finie et définie, *l'objet* et le *sujet* ; partant, d'instaurer leur dualité comme un acquis et ce, antérieurement à toute démonstration.

C'est encore à Edouard Le Roy que nous aurons recours pour aborder ce point délicat : « Ainsi, dit-il, toujours fidèle à son inspiration réaliste, l'opinion commune *réifie* la dualité du sujet et de l'objet. Et, par surcroît elle se la représente en symboles d'espace. Extériorité entraîne alors inévitablement relativité, puisqu'elle signifie séparation, indépendance fondamentale, antérieure à toute mise en problème, à tout effort d'explication intelligible, imposant dès le principe au sujet l'obstacle d'une coupure à franchir pour rejoindre l'objet.

(...) « L'esprit tourne alors autour de l'objet, adopte des points de vue sur lui, s'installe pour l'étudier en des observatoires périphériques, le vise de loin à travers des concepts, bref s'efforce de l'enserrer dans le réseau d'une sorte de triangulation discursive, et en vient finalement à le croire défini et résolu quand on peut le montrer à l'intersection de plusieurs classes conceptuelles concourantes ». (*Ibid.*)

Mais ne voit-on pas que notre philosophe qui, fort justement, s'insurge contre cette dualité objet-sujet, agit tout comme les autres ? Procédant par ecthèse, il pose *d'abord* l'objet, sinon comme un « en soi », du moins comme un donné empirique. Sans doute est-ce ici à l'image des réalistes qu'il critique mais, tout au long de son ouvrage où il s'efforce de démontrer que l'objet, toujours immanent à la conscience, ne peut être connu que par un effort d'intuition sensible, il agit de même. Or, si cet « objet » dépend, en tant que « forme de représentation », de la conscience qu'on en a, on ne peut le poser *en tant qu'objet*, c'est-à-dire en tant que représenté, antérieurement à ce fait de conscience, fût-ce pour démontrer qu'il en dépend...

Il en est de même pour le sujet. Lorsque Bertrand Russell précise que la question « Pouvons-nous connaître quelque réalité qui soit indépendante de nous-même ? » se réduit à « Pouvons-nous connaître l'existence de quelque réalité dont notre *Moi* ne fasse pas partie ? », il instaure le *Moi* (ou le « nous-même ») comme existant antérieurement au probème posé, c'est-à-dire à l'expérience, et l'assure d'une autonomie toute conjecturale. Outre qu'il faudrait commencer par définir ce *Moi*, il faudrait encore préciser ce qu'on entend par « faire partie de ». On peut faire partie d'une chose et en être cependant distinct : les vagues font partie de l'océan ; elles n'en sont pas moins distinctes.

Il conviendrait donc de poser le problème de la façon suivante : un être sensible peut-il se distinguer au sein de quelque réalité physique ? Si oui, et si l'on suppose un donné perçu par cet être sensible — lequel, alors, s'affirme en l'espèce d'un *Moi* par la conscience justement qu'il a de ce donné objectivé en l'espèce d'une chose — peut-on connaître cette chose ?

Autrement dit, la dualité objet-sujet ne *peut* pas, et ne doit pas, être posée au départ comme existant *à priori*, car ce n'est pas un commencement, c'est un aboutissement.

En démontrant que « Toute conscience est conscience *de* quelque chose », Husserl a tranché définitivement la question de l'immanence. Si le réel perçu est un fait de conscience, il n'est pas *dans* la conscience, laquelle, au contraire, est toujours tendue *vers* quelque chose qui est indépendant d'elle. Et il n'y a pas plus de sujet « pur » que d'objet « pur ».

« Husserl ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience, rappelle J.-P. Sartre. Vous voyez cet arbre-ci, soit. Mais vous le voyez à l'endroit même où il est : au bord de la

route, au milieu de la poussière, seul et tordu sous la chaleur, à vingt lieues de la côte méditerranéenne. Il ne saurait entrer dans votre conscience, car il n'est pas de même nature qu'elle. Vous croyez ici reconnaître Bergson et le premier chapitre de *Matière et Mémoire*. Mais Husserl n'est point réaliste : cet arbre sur son bout de terre craquelé, il n'en fait pas un absolu qui entrerait, par après, en communication avec nous. La conscience et le monde sont donnés d'un même coup : extérieur par essence à la conscience le monde est, par essence, relatif à elle. C'est que Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu'aucune image physique ne peut rendre. Sauf, peut-être, l'image rapide et obscure de l'éclatement. Connaître c'est « s'éclater vers », s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi ; là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi : hors de lui, hors de moi (...). Etre, c'est s'éclater dans le monde, c'est partir d'un néant de monde et de conscience pour soudain s'éclater-conscience-dans-le-monde. Que la conscience essaye de se reprendre, de coïncider enfin avec elle-même, tout au chaud, volets clos, elle s'anéantit ». (*L'Intentionnalité*).

Mais, si les fondements psychologiques de l'existentialisme nous paraissent inattaquables, son éidétique reste pour nous sujette à caution. Et ces données, toutes verbales, demandent quelques éclaircissements. Commençons donc par une image toute simple, à la fois insuffisante et inexacte, mais qui nous permettra du moins d'arriver à une première approximation.

Considérons un paysage quelconque. Par simple commodité de langage, disons qu'il est le « réel-vrai » et regardons-le à travers des lunettes bleues. La totalité de notre champ visuel se trouvant teintée de la sorte, le paysage nous apparaîtra aussitôt tel qu'un « paysage-bleu ». Nous dirons celui-ci *image immédiate* ou encore « représentation » ou *donné sensoriel*. Il est évident que ce que nous verrons ce n'est pas cette image produite sur nos lunettes mais, à travers elle, le paysage vrai « donné en bleu ». Autrement dit, l'acte de conscience consiste à faire *coïncider* cette image avec le réel vrai, vu à travers les lunettes bleues. C'est-à-dire qu'après avoir été structuré sous les formes d'un « paysage-représenté-bleu », le donné sensoriel, rejeté hors de la conscience, est *reporté* sur les causes de la sensation. Il se superpose à celles-ci en leur imprimant les « formes » du perçu. Le paysage-bleu devient le *réel perçu* c'est-à-dire la représentation « objectivée » — ce que Sartre appelle, pour la conscience, « s'éclater vers », s'éclater dans le monde comme « conscience de »...

L'objet, donc, ne préexiste pas à l'acte perceptif, il l'achève : il en est l'expression. Mais il n'est pas *créé* par la perception (que l'on peut assimiler ici aux lunettes bleues) bien qu'il en dépende car il dépend également de la cause originelle sans laquelle il ne serait pas mais dont il diffère aussi bien. L'objet, ici, n'est pas le paysage originel mais le *paysage-donné-en-bleu*. On peut donc dire que l'objet perçu n'est ni le réel vrai ni un *état* de conscience, mais un *fait* de conscience porté sur

une certaine cause physique. C'est un immanent réel qui suppose une certaine transcendance. En bref, n'appartenant ni au sujet percevant ni au « réel-physique », il leur est *corrélatif*. Réalisme et idéalisme se rejoignent en un point d'intersection qui les explique et les justifie, bien qu'il les rejette l'un et l'autre du même coup.

Mais — et c'est là où notre exemple est inexact —, il n'en faudrait pas conclure que le réel perçu n'est qu'un aspect du « réel-vrai », lequel serait tout simplement « traduit » comme par un verre déformant. En ce cas, il suffirait de connaître l'indice de déformation pour rétablir exactement l'original. De plus, lorsque nous voyons (par exemple) le monde à travers des lunettes bleues, nous oublions totalement cette tonalité uniformément répartie sur notre champ visuel. Il nous faut quitter nos lunettes pour nous apercevoir qu'en effet le paysage « était bleu ». Autrement dit, si une quelconque modification est infligée également, et de la même façon, à toutes les choses, tout se passe comme si ces choses n'étaient pas modifiées. On en reviendrait alors aux données du réalisme naïf. Sans plus.

Il y a donc autre chose.

Avant d'en arriver au processus extrêmement complexe de la perception, essayons d'en établir les bases.

Nous savons aujourd'hui, d'une façon tant rationnelle qu'expérimentale (les moyens d'investigation scientifiques ayant, du microscope au télescope, singulièrement accru nos capacités de perception), que le réel saisi par nos sens n'est qu'une infime partie de la réalité du monde physique. Nous n'avons jamais vu ni les atomes, ni les électrons, mais nous agissons sur eux, nous en saisissons les « traces » (chambre de Wilson, ultra micro cristallographie, etc...) et, fût-elle rien de plus qu'un schéma singulièrement abstrait, la représentation que nous en avons nous en donne du moins une connaissance approchée. Certes, s'il augmente nos capacités de percevoir, cet élargissement ne change en rien la *nature* de notre perception. Que celle-ci s'accomplisse sur un donné immédiatement saisi par nos sens ou sur un donné qui nous est offert par l'entremise d'un moyen quelconque, le résultat est le même. Du moins cet « intermédiaire » nous a-t-il permis de découvrir l'existence d'un réel non perçu, découverte à partir de laquelle l'intelligence, le calcul, l'hypothèse et le contrôle de l'hypothèse ont permis à leur tour d'étendre le domaine du savoir humain au-delà des sens.

En conséquence, et si, comme le souligne Louis de Broglie, « derrière l'harmonie qui nous révèle la possibilité de couler les faits dans des moules analytiques se cache une Réalité dont l'essence nous demeure prodigieusement inconnue », on doit se rendre à l'évidence que sans un degré d'*imagination* échappant par définition au raisonnement déductif et au symbolisme physico-mathématique, aucune explication adéquate des phénomènes déjà repérés n'est possible. Autrement dit, tout système philosophique implique, au départ, une certaine métaphysique.

Nous postulerons donc — même si cet *à priori* doit être rejeté après coup — l'existence d'une réalité à la fois immanente et transcendante (qui transcende nos sens) et que nous appellerons le *Réel absolu*. Disons

tout de suite — en délivrant ce terme d'une signification métaphysique abusive — qu'il ne s'agit en aucune façon d'un « En-soi ». Nous entendons par là la totalité du monde physique comprenant à la fois le perceptible (ou monde *phénoménal*) et le non-perceptible. Etant admis que cette distinction ne vaut que pour nous, nous dirons *transphénoménal* tout événement non perceptible, conjectural en son être mais évident en ce qu'il *est*.

Ceci posé, voyons les choses sous l'angle de la perception.

On sait que la lumière visible n'est qu'une infime partie des ondes électro-magnétiques dont la fréquence va de quelques cycles à plusieurs milliards de milliards de kilocycles, depuis les ondes hertziennes jusqu'à la fréquence propre du proton. Située entre 380 et 770 milliards de kilocycles, la lumière visible s'étend du rouge extrême (limite de l'infra-rouge) au violet extrême (limite de l'ultra-violet). Il y a, de part et d'autre, un *seuil* au-delà et en deçà duquel l'œil ne perçoit plus les vibrations.

Si, par simple commodité de langage, nous appelons *niveau sensoriel* l'étendue comprise entre ce seuil minimal et ce seuil maximal, nous nous apercevrons très vite que toutes nos perceptions, qu'il s'agisse de données spatiales ou temporelles, de relations d'intensités ou de mouvements, d'impressions visuelles, sonores, tactiles ou autres, supposent un semblable niveau sensoriel, limitées qu'elles sont par deux seuils extrêmes. Or ce niveau sensoriel fait office de *cadre*. Agissant comme une *grille*, il nous permet d'enregistrer certains événements que nous appelons les phénomènes ou les choses et demeure insensible à une quantité d'autres qui passent « entre les mailles du filet » ou ne l'atteignent pas.

Néanmoins, il serait tout à fait inexact d'imaginer que ces « choses » que nous percevons constituent autant de parties autonomes au sein du réel global ; qu'elles existeraient « en elles-mêmes » telles que nous les percevons (ou à peu près) sauf qu'elles seraient extraites d'un ensemble qui nous demeurerait étranger. Inexact, car c'est *nous* qui structurons les formes au travers desquelles elles nous apparaissent, qui les déterminons « en tant que choses ».

Un exemple fera mieux comprendre ce que nous voulons dire.

Imaginons un personnage qui, muni d'une pipette, plonge celle-ci dans la mer pour en extraire un peu d'eau. Ceci fait, il en déverse le contenu *goutte à goutte* : les gouttes ainsi *créées* sont bien issues de l'océan mais elles n'existent pas *en tant que gouttes* dans cet océan car l'océan n'est pas d'une collection de gouttes d'eau. Elles sont corrélatives à l'océan qui en a fourni la *substance* et au compte-gouttes qui en a structuré la *forme*.

Souvenons-nous maintenant de ce que Bergson disait du coureur : « Mille positions successives se contractent en une seule attitude symbolique, que notre œil perçoit, que l'art reproduit et qui devient, pour tout le monde, l'image d'un homme qui court ». (*Matière et Mémoire*).

Nous savons qu'une lueur rouge persistant une seconde enveloppe un si grand nombre de pulsations élémentaires synthétiquement saisies qu'il faudrait 25 000 ans de vie humaine pour que nous puissions en percevoir

le défilé distinct ; que certaines vibrations, proches de l'ultra-violet, supposent, pour la particule émétrice, plus de périodes en une seconde qu'il ne s'est écoulé de secondes depuis l'apparition de l'homme sur la terre.

Or, si nous supposons seulement quelque mobile ne se déplaçant d'une façon discontinue et désordonnée qu'à raison de 200 bonds par seconde, il est évident que l'acuité de notre regard ne nous permettra pas de distinguer ces 200 positions successives. Nous n'en retiendrons que quelques-unes qui seront comme « saisies au vol » (en supposant une analyse quasi cinématographique du mouvement). Mais notre esprit, aussitôt, reliera ces différents points suivant une ligne plus ou moins brisée qui, *pour nous*, représentera le cheminement du mobile au cours de cette seconde. Cette représentation ne sera ni vraie ni fausse ; le mobile aura bien occupé pendant un certain temps chacune des positions retenues mais, entre temps, il en aura occupé beaucoup d'autres. Autrement dit, le tracé ne sera qu'une figure *abstraite*, une forme structurée par notre conscience qui aura relié arbitrairement les positions perçues en « sautant » par-dessus les autres.

On peut donc dire que « la conscience cueille des accords dont chacun contracte un vaste ensemble en un moment simple de sa propre durée (Ed. Le Roy), lequel moment correspond au « temps de perception » dont nous avons parlé à propos du rythme. Et que la subjectivité perceptive est conséquente des niveaux sensoriels, *lesquels ne délimitent les choses que dans la mesure où ils limitent les données de nos sens.*

Ce morceau de fer doux qui est devant moi et qui m'est donné comme une « chose » correspond sans doute à un certain « état » de la matière dont l'équilibre organique est indépendant de mon percept et de la conscience que j'en ai. Mais cet état n'exclut pas d'autres états qui, justement, constituent l'exacte réalité physique de celui-là. Ainsi, sous cette apparence immobile, le mouvement incessant des électrons, ce perpétuel échange d'énergies qui se répondent, se correspondent et s'équilibrent, me demeure inaccessible. Il n'en existe pas moins « dans le même temps et dans le même espace », à tel point qu'il *est* ce morceau de fer doux que je perçois comme un corps à la surface duquel la lumière visible butte et se réfléchit, qui résiste à mon toucher comme à mon regard, et qui se donne comme un objet, comme une chose, en raison de cette résistance qu'il offre à toutes mes appréhensions et de ce que ma conscience relie, en l'espèce d'une forme lisse et homogène, les points ténus de son impénétrabilité. Cet « état » existe donc bien, en vérité, mais pas « en soi », pas indépendamment d'une quantité d'autres qui lui sont solidaires et sans lesquels il ne serait pas. Or c'est uniquement cet état que je perçois à l'exclusion de tous les autres et qui, seul, isolé, « abstrait », constitue le « morceau-de-fer-pour-moi ». Ce morceau de fer n'est donc pas une partie quelconque qui existerait comme telle au sein d'un ensemble, mais une réalité « seconde » structurée par la réunion de quelques-uns seulement des phénomènes — ou des réalités physiques — qui le constituent.

La conscience, par force, efface le non-perçu et construit une image

en reliant de proche en proche les éléments qui lui sont parvenus par la voie des sens. Mais les éléments non perçus sont partie intégrante du réel au même titre que les éléments perçus ; la « chose » n'est donc qu'une coupe pratiquée dans la totalité du monde physique, mais réorganisée et structurée en un tout cohérent par la conscience même. Corrélative à ce monde et à ce fait de conscience, elle ne suppose aucun « en-soi ». Nulle « essence » en effet ne saurait la transcender puisque les phénomènes dont elle est issue sont distincts de ce qu'elle est et qu'elle n'existe comme chose qu'en raison du fait de conscience qui la « réalise en objet » telle qu'une construction logique de données sensibles.

La chose, l'objet, le réel perçu seraient-ils donc une illusion des sens, un imaginaire concret ? assurément non. Mais cette réalité que nous percevons n'est pas une réalité « en soi » au sens absolu du mot, c'est-à-dire qui existerait comme telle indépendamment de nos sens, qui serait identique à elle-même devant toute conscience possible, pour quelque niveau sensoriel que ce soit. Le réel perçu est bien réel au sens le plus concret et le plus tangible du mot, mais c'est un réel *pour nous*, relatif aux conditions de notre existence, à notre constitution physique.

Sans doute les choses sont-elles l'expression de quelque phénomène qui leur est à la fois antérieur et extérieur ; mais ce phénomène, étranger à leur existence « chosale », n'est point une « essence » dont elles ne seraient que l'apparence. Aucune forme « idéale » ne précède leur représentation et les stimuli n'ont d'autres relations avec l'objet perçu que celles d'un monument avec les matériaux qui ont servi à le construire : il y faut un constructeur. Ce constructeur, c'est la perception, laquelle ne construit cependant et ne peut le faire que dans les *limites* qui lui sont assignées par notre niveau sensoriel. Agissant tel un « cadre éliminateur » ou telle une « grille », celui-ci réduit à un ensemble *délimité* par lui les excitations du monde qui nous entoure et au sein duquel notre être plonge. C'est donc nous qui « définissons » les choses, tirant les singularités qui les distinguent des données retenues par nos sens.

Plongée au sein d'une réalité qui dépasse les limites de l'appréhension humaine, notre conscience organise avec les moyens qui lui sont propres une réalité qu'elle peut d'autant mieux dominer qu'elle est conséquente de ses efforts. Autrement dit, les données immédiates de la conscience sont l'effet d'une constante et perpétuelle *médiation*. Cette réalité arbitraire est *pour nous* la seule réalité *vraie* ; elle ne nous semble *immédiate* que parce que cette médiation, conséquente de notre niveau sensoriel, constitue l'acte même de percevoir. Instantanément structuré par cette opération, notre réel est un réel *médiatisé*, mais c'est un réel vrai *pour nous*, immédiat *pour nous*.

Pour des êtres dotés d'un niveau sensoriel assez éloigné du nôtre, situé visuellement au niveau de l'infra-rouge, par exemple, et, spatialement, à l'échelle moléculaire, la réalité du monde physique apparaîtrait sous des dehors totalement étrangers, à tel point que leur « univers » serait sans commune mesure avec le nôtre. L'« objet » structuré par leur

conscience à partir d'événements physiques de même nature mais dont les données sensibles seraient alors tout autres n'aurait que bien peu de rapports avec celui que nous-mêmes en retirons. De quel droit le tiendrait-on pour moins réel « en soi » ? Cet irréel « pour nous » serait de toute évidence le réel *pour eux*. Ni plus vrai ni moins vrai que le nôtre, l'objet de leur conscience ne serait qu'un aspect du « réel physique », lequel suppose autant d'aspects différents que de niveaux sensoriels possibles sans être toutefois aucun d'eux jamais.

Une image ici est peut-être nécessaire.

Imaginons une pièce de tweed comme en possèdent les tailleurs. Appelons cette pièce le « réel physique » ou « réel absolu » et supposons plusieurs ouvriers dotés d'un « niveau de travail » différent. Avec des coupes diverses, celui-ci va faire un gilet, cet autre un pantalon, cet autre un veston. Taillant, cousant dans ces « coupes » dont les dimensions sont limitées, chacun produit, en raccordant les morceaux selon un patron déterminé, une chose qui n'a plus d'autres rapports avec la pièce originale que d'être de la même substance. Il n'y a, bien sûr, aucune similitude formelle entre ces trois objets mais on ne saurait dire que ce sont des parties, distinctes entre elles, de la pièce de tweed car ces objets ne sont pas compris comme tels — gilet, veston ou pantalon — dans cette pièce. A la fois distincts par leur forme et semblables par leur substance, ces choses sont bien issues de la même étoffe mais cette étoffe, assurément, n'est aucune d'entre ces choses. Elle les suppose, elle contient leur virtualité comme elle contient la virtualité d'une quantité d'autres choses mais non leur être même en tant qu'objet.

Les choses que nous percevons sont donc bien telles que nous les percevons puisque c'est notre perception même que les *fait* telles qu'elles sont. Elle les *construit* en tissant des fils pris dans une étoffe absolument distincte de leur forme mais qui procure ces fils au moyen desquels nous les tissons. Hors de notre perception ces choses n'existent pas comme telles, mais bien la trame qui leur sert de support, la substance dont elles sont constituées.

Le réel perçu est la forme de notre perception, laquelle est *déterminée*, c'est-à-dire « cadrée et limitée » par notre niveau sensoriel. Percevoir, c'est *construire un monde* ; en avoir conscience, c'est se donner ce monde *en objet*.

Ainsi donc, l'objet n'engendre aucune donnée sensible ; ce sont les données sensibles qui engendrent l'objet. Comme la pensée elle-même, la conscience n'est pas lecture, simple enregistrement passif, mais action. Elle est essentiellement opératoire, le fait d'un effort vital d'ordre psycho-physiologique. Il ne s'agit là ni de Vitalisme ni de Finalisme au sens étroit et dogmatique du mot, mais d'une sorte de finalité incertaine et tâtonnante, d'une démarche vers un but dont le propos est implicitement contenu dans l'acte de vivre, lequel est mouvement, mais mouvement dirigé, orienté, dût cette orientation être modifiée en cours de route. Le but n'est pas inscrit d'avance mais bien la nécessité d'en avoir un. Il s'agit, pour l'être devenu Conscience, d'organiser sa propre durée selon un devenir qui le distingue justement de la matière inorganique au sein

de laquelle il s'est constitué, c'est-à-dire devant laquelle et par laquelle, en se distinguant d'avec elle, il s'est donné un Moi.

Avant d'en arriver au *fait* de conscience proprement dit et d'en examiner le processus, nous pouvons, à son tour, rejeter le « réel-en-soi », car il n'y a pas plus de « réel-en-soi » que de « chose-en-soi ». Considérer le monde physique comme tel n'était pour nous qu'une commodité provisoire, car dire en effet qu'il est « réel » ou qu'il est « en-soi » n'a aucun sens. Disons que ce monde physique constitue — ou est constitué par — la totalité des phénomènes (perceptibles ou non), mais que, justement, il ne saurait être « absolu » puisque chaque phénomène, à quelque degré que ce soit, est conséquent d'une quantité d'autres phénomènes qui lui sont antérieurs ou concomitants. C'est un ensemble de relations de masse ou de mouvement, c'est-à-dire d'énergies qui se définissent réciproquement et se manifestent dans un espace-temps alors déterminé par leur existence même. A mieux dire, c'est l'ensemble de tous les ensembles d'événements et de relations d'énergie, mais un ensemble pour lequel la définition d'*absolu* ou d'*en-soi* est une flagrante impropriété de termes.

« Percevoir toutes les influences de tous les points de tous les corps serait descendre à l'état d'objet matériel », dit Bergson. Hélas, ce ne serait pas même descendre à l'état d'objet matériel car, à ce niveau, il n'y a ni « objet », ni « matière » ; ce serait un retour à l'immatérialité pure.

Si, hors de toute limite sensorielle, nous pouvions saisir en effet la totalité des phénomènes, nous nous confondrions avec eux et, dans cette coïncidence, nous ne pourrions, justement, plus rien saisir. Nous deviendrions partie intégrante de leur universalité physique, universalité qui se résorbe en la manifestation changeante et multiforme d'une Energie initiale, sans cesse effective, mais dont ne sont et ne seront jamais tangibles que des aspects différenciées et limités.

Si toute perception est d'une forme ou d'une structure, toute structure nécessite un *cadre* pour être, justement, structurée. C'est notre niveau sensoriel qui fait que nous pouvons organiser, assimiler, distinguer et, donc, construire avec les données *limitées* de nos sens.

On voit donc l'importance décisive du cadre puisqu'il détermine la représentation et permet son report sur les stimuli perçus.

Toute « objectivation » en effet est conséquente d'un cadre. Nous l'avons vu pour l'image filmique ; pour le peintre qui, dans la toile qu'il peint, ne peut se représenter lui-même en train de peindre cette toile ; pour les implication logiques et les données du langage.

A cet égard, il semble que bien des antinomies ne sont qu'apparentes. Elles seraient résolues — ou disparaîtraient d'elles-mêmes — si l'on n'oubliait point, en les considérant, de faire intervenir cette limitation nécessaire. Le paradoxe du menteur en est un exemple probant. Rappelons-le : Epiménide, qui est Crétois, a dit « Tous les Crétois sont des menteurs ». Etant Crétois lui-même, il a donc menti. S'il a menti, tous les Crétois ne sont pas des menteurs. En conséquence il doit avoir

dit la vérité. S'il a dit la vérité, tous les Crétois sont bien des menteurs. Or, étant Crétois lui-même... etc...

La vérité est celle-ci : En disant « tous les Crétois sont des menteurs », Epiménide porte un jugement sur ses concitoyens. Or, l'acte de juger implique une objectivation nécessaire. L'être qui juge se place délibérément hors de ce qu'il juge, car juger c'est, de quelque manière, s'opposer à l'objet de son jugement. En conséquence, le fait qu'Epiménide soit ou non Crétois n'entre pas en ligne de compte. Il ne dit « tous les Crétois sont des menteurs » que parce qu'il sous-entend : « sauf moi, qui affirme qu'ils le sont ». Les menteurs, ce sont « les autres », ceux que moi, Epiménide, je juge et desquels je m'exclus, mon jugement attestant de la distinction que je fais. Le paradoxe, alors, s'évanouit du même coup.

Même chose pour l'antinomie soulevée par Brouwer : Le catalogue qui donne la nomenclature complète des livres de la Bibliothèque Nationale et qui se trouve à la Bibliothèque Nationale doit-il se mentionner lui-même parmi les ouvrages qu'il cite ? Si oui, dans quelle classe d'ouvrages doit-il s'inclure puisqu'aucun des ouvrages cités par lui ne se mentionne lui-même parmi les ouvrages qu'il cite ?

On peut répondre *Non* à la première question ce qui, de toute évidence, exclut la seconde. Le catalogue, qui *désigne* nommément les ouvrages, ne peut pas se compter lui-même parmi les ouvrages qu'il cite parce que l'acte de désignation « objective » les choses désignées et qu'en tant que *sujet* agissant le catalogue ne peut se donner comme complément de l'acte qu'il accomplit. Cet acte, il ne saurait l'accomplir que « sur les autres ». L'extériorité de l'acte, comme celle du jugement, est ici manifeste.

Les logiciens n'ont pris ces faux paradoxes pour des antinomies véritables que parce qu'ils ont considéré *de l'extérieur*, c'est-à-dire indépendamment des deux termes mis en présence, les conséquences logiques d'une relation de terme à terme sans se rendre compte que le terme *sujet*, de par cela même qu'il est sujet, peut d'autant moins être assimilé aux objets de son acte ou de son jugement que cet acte même l'en exclut. Il manque parfois aux logiciens d'être psychologues et, sur le point qui nous occupe, la logique populaire qui dit tout bêtement « on ne peut pas être à la fois juge et partie » l'emporte sur leur échafaudage d'implications, échafaudage dont on constate parfois l'étonnante fragilité.

On objectera peut-être que, lorsque nous portons un jugement sur nous-même, nous sommes à la fois sujet et objet de ce jugement. Sans doute, mais, dans cette opération, nous procédons à une sorte de dédoublement. Le *Je* se distingue du *Moi* alors considéré comme un « autre », c'est-à-dire porté devant la conscience comme *objet* de son jugement : « Je ne suis pas content *de* moi ». La césure est nette. Et elle l'est d'autant plus que le *Moi* jugé de la sorte est toujours l'expression d'un acte échu. Dire « je ne suis pas content de moi », c'est dire d'une autre manière « je suis mécontent de ce que j'ai fait ». Le Je *présent* (qui fait office de Sur-Moi) juge un Moi *passé*, car je puis bien juger un acte personnel dès l'instant qu'il est accompli mais point dans le

moment même où je l'accomplis. Il y faut un certain recul, une distance. Or ce recul, cette distance, sont l'effet d'une délimitation nécessaire, semblable à celle du cadre, d'une césure entre le je et le moi, le présent et le passé, le regardé et le regardant, le jugé et le jugeant ; en bref, entre le *sujet* et *l'objet*.

67 *Le fait de conscience et la structuration du « réel »*

Ainsi que nous l'avons vu, cette opposition du sujet et de l'objet dont la psychologie classique a fait une base fondamentale n'est pas un commencement mais un *aboutissement*. Ni le sujet ni l'objet n'existent comme tels *à priori* pour la toute simple raison que ni l'un ni l'autre ne sont l'expression concrète d'une « essence » qui leur serait de quelque manière transcendante.

Que sont-ils donc avant d'être exactement ce qu'ils sont ?

Rien de plus, en vérité, que l'expression du « réel physique ». On aimerait pouvoir dire « des phénomènes » si le mot ne signifiait justement « ce qui est perçu, ce qui apparaît ». En conséquence, nous oublierons ici, volontairement, ce sens premier pour entendre par « phénomène » *toute manifestation du réel physique, perçue ou non* (afin de n'avoir pas à parler de transphénomènes). Et nous dirons qu'antérieurement à quelque opposition que ce soit d'un sujet et d'un objet, il y a seulement distinction possible (2) entre des phénomènes organiques et des phénomènes inorganiques.

La qualité principale et distinctive d'un phénomène « organiquement constitué » est de se muer en être vivant, donc *sensible*. Il s'ensuit que cette sensibilité — limitée par une certaine capacité de perception — ressent plus ou moins partiellement les phénomènes, organiques ou non, de son entourage immédiat. Les éléments qui atteignent de la sorte son percept sont appelés *stimuli* mais, comme ces stimuli ménagent entre eux certains rapports également sensibles, on peut entendre cet ensemble de stimuli et de rapports sous le terme plus général de *percipi*.

Agissant donc devant ces percipi par association et différenciation ou, si l'on préfère, par assimilation et distinction, les réactions sensori-motrices de l'être percevant organisent en image, c'est-à-dire en représentation ou *forme structurée* — visuelle, tactile, sonore ou autre — les données ainsi enregistrées. Organiser de la sorte, c'est très exactement percevoir, *prendre conscience de*. Or, ainsi que le souligne Sartre, « prendre conscience n'est pas une opération en *Herein*, mais en *Hinaus* ; rentrer en soi revient très exactement à sortir de soi : l'intériorité est refluée en extériorité ». En d'autres termes, la forme ainsi structurée est rejetée au dehors ; mais elle ne l'est que pour être reportée sur le sujet

(2) Encore que cette distinction ne soit possible que pour un observateur doué de sens, et, donc, percevant à sa manière ces deux phénomènes distincts. Mais nous ne posons cette distinction toute théorique que comme un postulat nécessaire, étranger à l'à priorisme impossible et insoutenable du sujet et de l'objet. Par ailleurs, *réel* veut dire « ce qui existe comme chose ». Nous lui accordons le sens de « ce qui existe indépendemment de nos sens et dont la raison nous est une preuve suffisante ».

du percipi qui *disparaît* en tant que tel pour s'identifier à cette forme et *apparaître* en elle. Ainsi le sujet perçu devient-il *l'objet* perçu.

En même temps qu'il prend conscience de cet objet, l'être percevant prend conscience de lui-même : et de son propre corps *par* cet objet qu'il connaît comme *extérieur* à lui-même ; et de sa propre conscience *par* la conscience justement qu'il a *de* cet objet. Il se constitue en un *Moi*, c'est-à-dire en un *sujet* percevant, distinct de *l'objet* perçu auquel il s'oppose de quelque manière, puis en un *Je*, de par la conscience qu'il prend de son existence individuelle. Autrement dit, le *Moi* se définit par la conscience du *Non-Moi* comme le *Non-Moi* se dégage de la conscience du *Moi* selon une réciprocité constante que chaque expérience nouvelle vient parfaire et préciser.

Il est possible alors, mais alors seulement, de parler d'objet et de sujet. Leur sens apparaît, leur distinction s'affirme, mais en raison *seulement* de l'expérience vécue. Ce sont des données empiriques et nullement des « en-soi » métaphysiques. Antérieurement à toute expérience, il n'y a et ne saurait y avoir ni objet, ni sujet.

Sartre, — après Brentano et Husserl — nomme *Intentionnalité* ce rapport fondamental de la conscience à ses objets, cette opération qui consiste à expulser l'image des choses hors de la conscience qui les perçoit. Sans doute n'est-ce là qu'une définition et, dans ce sens, nous pouvons la faire nôtre aussi bien. Toutefois nous ne suivons plus Sartre lorsqu'après Husserl il transpose cette donnée empirique en détermination éidétique. L'existentialisme, en effet, n'est plus seulement une étude des phénomènes de la perception mais, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, « une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur *facticité* ».

Or, si nous admettons l'intentionnalité comme une détermination *à priori* de la conscience et l'*être-au-monde* comme un *à priori* de la condition humaine, nous ne croyons pas que cette condition puisse être entendue comme une *facticité*, c'est-à-dire comme un fait sans fondement pour l'être-déjà-dans-le-monde. Loin de toute métaphysique, nous pensons que ce fondement n'est nulle part ailleurs que dans cet être même, c'est-à-dire dans les conditions physico-chimiques et biologiques qui le font tel qu'il est, et que cette prétendue « facticité » est, en fait, l'expression d'une *nécessité*.

Dire que l'homme est « englué là sans son consentement et impuissant devant cette part *coupable* de lui-même qui limite inexorablement ce qu'il y a en lui de bondissement et d'essor », c'est tenir l'homme pour responsable d'être ce qu'il est plutôt que ce qu'il n'est pas ; c'est tenir pour arbitraire le monde qui nous entoure sous prétexte qu'il n'est pas enraciné dans l'absolu d'un « En-soi ».

Répétons-le, le « réel-en-soi » n'existe pas. Il n'y a pas d'« en-soi » si ce n'est l'« *En-Soi* » lui-même, que d'aucuns appellent Dieu, sur l'entendement duquel nous reviendrons, mais pour qui les concepts de « réel » et de « réalité » n'ont aucun sens. Il n'y a donc pas *un* réel, *une* réalité, mais *des* réalités. Et aussi variées, aussi diverses qu'il peut y

avoir de niveaux sensoriels différents, de « cadres » pour les structurer selon des rapports infiniment variables. Que le réel « pour nous » soit seulement l'*une* de ces réalités *possibles* n'infère aucune culpabilité d'aucune sorte car *devant qui* serions-nous coupable et *de quoi ?* Et dire que l'homme est « englué là sans son consentement », n'est-ce pas présupposer une possibilité de consentir et, donc, « quelqu'un » devant qui il aurait à répondre de ce consentement ? C'est impliquer un Dieu conforme à toutes les exigences spiritualistes, ontologiques (voire anthropomorphiques) du Catholicisme — ou la nécessité d'un tel Dieu — et réinstaurer avec une étrange inconscience les fondements mêmes d'une métaphysique que tout semblait vouloir contredire. Ou c'est alors regretter implicitement d'avoir voulu détrôner Dieu et avouer son impuissance à mettre autre chose à la place...

En fait, ce que nous refusons c'est le retour aux « essences ». Le réel perçu, sans aucun doute, suppose une transcendance vers laquelle « s'éclate » la conscience. Mais cette transcendance n'est pas une « essence ». On ne peut pas transcender (au sens classique du mot) le monde « chosal » pour la raison toute simple que ce monde n'existe que pour autant qu'il est perçu — c'est-à-dire *formé* par la perception. Il s'évanouit hors de nous-mêmes.

Mais avant d'examiner ce qui reste de ce concept d'« essence » lorsqu'il est débarrassé de toute métaphysique illusoire, il convient d'aborder les problèmes de la perception proprement dite en essayant d'y voir clair.

Si notre perception ne peut pas nous donner le monde autrement que comme nous le percevons, ce n'est point par application d'une sorte de schème tout fait, comme le voudrait la Gestalt, schème qui serait alors un « en-soi », mais par le fait de ce « niveau » qui constitue bien plutôt un « malgré soi ». Le schème qui s'organise en vertu de cette « grille » n'est donc pas *à priori* mais *à fortiori* ; il n'est pas *appliqué* mais *impliqué* ; il ne s'impose pas ; il *s'expose*. Il résulte de notre activité perceptive bien plutôt qu'il ne la fonde.

Avec la Gestalt nous croyons que les champs structurés conditionnent toute l'intelligence et que les totalités perceptives ne se réduisent pas à leurs seuls éléments. Mais nous nous refusons à considérer l'intelligence sensori-motrice comme le simple reflet d'une « intelligence-structure » donnée *à priori* — ce qui équivaudrait à un retour pur et simple aux catégories kantiennes. On ne rejetterait la chose-en-soi que pour lui substituer l'intelligence-en-soi. Si les champs structurés *conditionnent* l'intelligence, ces *à priori* de l'entendement ne sont point *donnés* à la perception ; ils sont le *fait* de la perception considérée dans son activité créatrice et formalisatrice. L'*à priori* de la perception c'est la perception elle-même, son activité définie dans ses limites ; c'est une condition physiologique et non une entité métaphysique.

Si l'on s'en tient à la « préformation » du Gestaltisme orthodoxe, on est tenu de constater avec Piaget que « l'activité interne d'organisation est finalement soustraite à notre pouvoir personnel ». Et de dire, avec Bergson, que « l'on est réduit alors à prendre les cadres généraux de

l'entendement pour je ne sais quoi d'absolu, d'irréductible et d'inexplicable. L'entendement serait tombé du ciel avec sa forme, comme nous naissons chacun avec notre visage. On définit cette forme, sans doute ; mais c'est tout ce qu'on peut faire, et il n'y a pas à chercher pourquoi elle est ce qu'elle est plutôt que tout autre chose ». (*L'évolution créatrice*).

Au contraire, si l'on admet notre hypothèse, l'*à priori* se réduit à notre constitution physique. Et c'est une formation « orientée » qui se substitue à la préformation automatique de la Gestalt.

On sait que la *Gestalt-Théorie* est fondée en partie sur les théories et les expériences de Titchener (3). Dans les premières années du siècle, celui-ci a démontré que la « signification » n'était pas le résultat d'une synthèse opérée par la conscience à partir de sensations diverses, mais qu'elle était conséquente du contexte dans lequel se présente toujours une sensation déterminée. Autrement dit, toute sensation est « globale » : Nous percevons à la fois les rapports et leurs termes c'est-à-dire un « tout » qui détermine la signification des parties. Cette « structure spontanée » est la « Forme » des choses perçues, leur « Gestalt ». Considérée séparément, chaque partie est encore un ensemble qui se ramène au rapport figure-fond, lorsque la figure est simple, et s'augmente des rapports de cette figure avec ses propres parties lorsqu'elle est complexe. Nous ne saisissons jamais que des rapports, des relations, des différences : une forme rouge sur un fond vert n'est pas la même que cette même forme rouge sur un fond blanc. Tout l'art de la peinture est fondé sur l'harmonie des formes et des couleurs c'est-à-dire sur le sens qu'elles prennent relativement entre elles dans un ensemble déterminé. Au niveau du langage, le sens n'est pas dans les mots mais dans la phrase, c'est-à-dire dans l'opération relationnelle impliquée par leur organisation à l'intérieur de celle-ci. Au niveau du film, le sens n'est pas dans les images mais dans leurs rapports entre elles. Le changement d'une partie transforme l'ensemble, lui donne un *autre sens*.

Dire, donc, que l'intelligence procède à l'intérieur d'un système organique, c'est dire qu'elle ne procède pas par simple sommation des éléments de ce système mais par groupement et distinction d'un ensemble de rapports. L'enregistrement d'un donné tout fait est une conclusion empirique qui pose plus de questions qu'elle n'en résout. Et lorsqu'on dit que les totalités perceptives ne se réduisent pas à leurs éléments, c'est encore supposer qu'elles pourraient le faire ; c'est oublier que le « tout » n'est pas constitué par la simple totalité de ses parties mais encore — et surtout — par la totalité de leurs rapports (entre elles et à l'ensemble).

Si la somme des parties aboutit à des significations tout autres que

(3) Aussi sur les remarques de Christian Von Ehrenfels dont le mémoire *Sur les qualités de la forme*, publié à Vienne en 1890, soulignait que la mélodie était irréductible, en tant que forme ou qualité particulière, aux parties (ou sons) qui la composent. Cette qualité, qui constitue un « tout », est déterminée par un certain rapport des notes entre elles, tout comme au cinéma où la signification résulte de la relation des plans.

celles de l'ensemble, c'est tout simplement parce qu'on exclut, dans cette sommation, le tissu organique constitué par les rapports qui sont aussi nombreux que déterminants. Ce qui revient à dire que toute structure est essentiellement un système de relations. Mais si les rapports entre les choses sont plus importants que les choses elle-mêmes, il n'en résulte pas que ces choses soient dépourvues de sens. Les parties ne disparaissent pas derrière la signification globale, elles la constituent ; mais point par leur somme : par l'ordre relationnel qui détermine la forme.

Aussi bien, puisque toute sensation est « globale », la Gestalt professe-t-elle que sensation et perception sont une seule et même chose.

Sans mettre en doute cette évidence et sans vouloir *séparer* le moins du monde sensation et perception, il nous semble pourtant qu'on peut les *distinguer* au sein d'une opération unique qui est l'acte perceptif complet, comme on peut distinguer la conscience qui en fait également partie. Un rosier, par exemple, est un tout organique ; on ne peut séparer les racines, la tige et la fleur. Aucune de ces parties ne peut exister sans les autres. Il n'empêche qu'on peut les distinguer.

C'est dans ce sens que nous distinguerons la sensation, la perception et la conscience, la sensation étant comprise comme la « racine » du percept et la conscience comme son aboutissement, son expression claire. Désigner donc l'opération globale du percept comme étant un « fait de conscience » ou un « fait de perception » n'est plus qu'une question de mots et revient à dire exactement la même chose ; à cette différence près toutefois que la conscience proprement dite doit être alors distinguée de ce « fait de conscience » dont elle n'est que l'expression.

Dire, donc, comme les Gestaltistes, que « la sensation n'est pas une matière instructurée à laquelle la perception donnerait ensuite une structure et une signification » revient à dire que cette structure n'est pas intentionnelle, qu'elle apparaît spontanément. Mais on dirait aussi bien — et peut-être plus clairement : « La sensation (ou perception) n'est pas une matière instructurée à laquelle la *conscience* donnerait ensuite une structure et une signification ».

Nous partageons ce point de vue, au moins dans ses grandes lignes, mais nous ne saurions admettre l'à-priorisme d'une forme donnée à la perception.

Développant la distinction (et non la séparation) que nous avons faite, nous croyons pouvoir dire ceci :

Les données sensorielles (les sensations, les stimuli) sont une « matière » à laquelle une forme confère un sens. Mais ce sens n'a de sens que dans la mesure où une conscience peut en avoir conscience. Or, cette conscience n'en prend conscience que dans la mesure où elle prend conscience de cette forme : Forme et sens sont la « manière » dont le perçu *apparaît à la conscience*. Le sens est donc indissociable de la forme, mais la forme n'est pas un *à priori* auquel se soumettraient les données sensorielles : ce sont ces données au contraire qui la *déterminent*.

Dire que ces données sont « immédiatement informées » (c'est-à-dire douées de sens) revient donc à dire (comme nous venons de le faire) que

la structure et le sens qui en découle sont antérieurs à la conscience, laquelle se borne à « constater » un fait conséquent de l'acte perceptif. Mais, quoique pré-conscient, cet acte est *déjà un acte créateur*, car si la « structure spontanée » est « ce qui apparaît à la conscience », cette structure n'est pas donnée *à* la perception ; elle est au contraire donnée *par* celle-ci, construite par elle si, toutefois, elle est préparée par les sensations en cela que ces dernières sont *limitées*. Constituant, du fait de cette limitation, un « champ » nettement défini, les stimuli offrent un ensemble que la perception formalise en un « tout » organique. La perception assemble, relie, *structure*.

En d'autres termes, tout stimulus déterminant le développement de la réaction (*Weizsäker*), les structures fondamentales (des choses, des « objets ») seraient conséquentes de réactions sensori-motrices relatives à autant de « champs sensoriels » analogues constituant autant de « systèmes de relations » homogènes, non différenciés. Ces « champs sensoriels » apparaissant à la conscience comme autant de « formes » seraient alors objectivés par elle pour devenir les « choses ».

Sans doute notre pouvoir personnel reste-t-il sans effet sur cet acte qui ne dépend que du percept — et d'autant qu'il est pré-conscient. Mais, du moins, si l'intelligence s'explicite par la perception, elle la prolongerait et ne s'y résorberait pas. Elle en serait l'ultime expression : l'acte qui prend conscience des structures organisées, qui juge, assemble et distingue.

On objectera que l'expérience ne peut en aucune façon modifier une structure donnée à la conscience, une forme qui lui est imposée et à laquelle elle n'a pris aucune part. C'est évident ; mais elle permet à l'intelligence d'agir sinon sur la structure des choses du moins sur ces choses elles-mêmes, sur leurs rapports entre elles et sur la composition de ces rapports. En bref, d'agir sur ce qu'on pourrait appeler et que nous appellerons les « structurations du second degré ».

Dans cet exercice, en effet, la conscience se contenterait d'appliquer un « faire » qu'elle tiendrait de la perception elle-même et de son acte formalisateur, et qui lui serait, cette fois, donné *à priori*. Mais un « faire » vis-à-vis duquel elle garderait une certaine liberté d'adaptation, qu'elle adapterait à la mesure de son expérience et qui deviendrait une forme mentale.

Les opérations de transfert, centration, décentration, etc. relatives aux expériences de Köhler et Wertheimer en seraient une démonstration évidente. Ces opérations seraient conséquentes d'un acte mettant en œuvre ces matrices fondamentales du jugement et de la raison, mais au terme d'un certain choix relatif à l'expérience, d'une certaine « intentionnalité ». Autrement dit, *le jugement trouverait dans ces structures le moule nécessaire à son expression bien davantage qu'il n'en serait le reflet.*

Ainsi la modification des schèmes à partir des expériences acquises tiendrait une explication suffisante dans cette démarche où le concept sensori-moteur adapterait à l'expérience les formes immanentes de la perception. L'*Einsicht*, la compréhension soudaine, ne surgirait d'un

coup que par suite d'un effort d'assimilation et de distinction et la prégnance des formes n'exclurait point la correction des schèmes. Celle-ci, qui se ferait en vertu d'une constante corrélation entre cette prégnance et cet effort conscient, consisterait à modifier les structures, à les réorganiser selon des références nouvelles, l'esprit trouvant soudain la forme qui les intègre. Les opérations de transfert, notamment, se réduiraient au passage d'une structure simple à une autre plus complexe ou à une assimilation de structures semblables.

En ce qui concerne la prégnance des formes, l'expérience des cubes (où la face du premier plan passe tantôt à l'arrière plan, tantôt au premier plan) et toutes les expériences du même ordre, démontrent précisément que l'une ou l'autre vision est conséquente d'un « choix », donc d'une « intention ». C'est par un effort volontaire que je vois le cube tantôt « par-dessus », tantôt « par-dessous » (fig. 1) (1), ou bien le cube ou bien un hexagone régulier avec ses rayons (fig. 2) (1). Dans ce dernier cas il est évident que l'hexagone « résiste » à l'interprétation « cube » — en quoi cette forme est « prégnante » ; mais elle ne s'en soumet pas moins à l'effort volontaire. La « structure spontanée », qui est le fait d'une schématisation fonctionnelle, va toujours au plus simple (à la « meilleure forme » selon les *Gestaltistes*). Toutefois l'expérience et l'habitude peuvent parfois la transformer, l'infléchir, sauf, justement, quand elle contrarie l'expérience (fig. 3) (1).

Il est peut-être nécessaire d'insister sur la différence que nous croyons devoir faire entre ces deux degrés de perception, le premier excluant totalement les faits de conscience (intentionnalité, jugement, etc.), l'autre, au contraire, les intégrant.

Dans le premier cas, dire comme les Gestaltistes que les phénomènes de perception sont relatifs à la structure physiologique du Cortex et à son équilibre électrique revient à dire qu'ils sont relatifs à notre niveau sensoriel et à la façon dont cette structure physiologique interprète les messages qui lui sont transmis. Mais, dans notre hypothèse, si les formes qui apparaissent à la conscience (et qui sont immédiates *pour elle*) ne sont pas enregistrées telles quelles par le percept, cela ne veut pas dire qu'il y ait quelque « sensation pure ». Une telle sensation serait une sensation non structurée, donc non perçue ; elle resterait « en deça » de la conscience. Or, une sensation dont on n'aurait pas conscience ne serait plus une sensation. Il n'y a pas de sensation, donc, qui ne soit perception.

Dire comme Sartre, par exemple, que « la douleur devient conscience de douleur et s'échappe à elle-même par le mouvement qui cherche à en prendre conscience », n'est qu'une pirouette verbale. La douleur ne *devient* jamais « conscience de douleur ». Elle *est* cette conscience ou elle n'est pas. Sartre se trouve ici en pleine contradiction avec lui-même, qui affirme justement que toute conscience est conscience *de*, et que ce *dont* on a conscience n'existe que par la conscience que nous en avons.

Si, au cours d'une opération chirurgicale ou d'une simple extraction dentaire, un anesthésique quelconque paralyse momentanément les

(1) Voir ces figures page 458.

réactions sensori-motrices, la cause de la douleur n'est pas supprimée pour autant. Mais cette cause ne produit plus ses effets. Plus exactement, la douleur qu'elle provoque n'est plus ressentie. Nous n'avons plus « conscience de douleur » et, donc, la douleur n'existe plus.

Nous avons dit : Forme et sens sont la manière dont le perçu apparaît à la conscience. Mais ceci n'est vrai qu'en ce qui concerne les structures « fermées », homogènes (ou du premier degré), celles dont nous faisons les « choses ». A ce niveau, les significations apparaissent avec les « objets » ; elles sont *dans* les choses. La conscience n'y peut rien. Il n'y a donc aucune réorganisation possible puisque toute chose n'est ce qu'elle est qu'en raison de ce que sont nos sens. Le « choix » dont la forme « chosale » est conséquente ne dépend que de la grille que nous appliquons par force sur les données du monde physique, grille qui est le seul véritable *à priori* du percept. Toute perception nouvelle de cette chose ne peut donc que la préciser quant à sa forme et quant aux relations qui la constituent.

Au contraire, en ce qui concerne les structures « ouvertes » (ou du second degré) c'est-à-dire les ensembles, les rapports qui ne révèlent point le sens *des* choses mais qui leur *donnent* un sens, une qualité parfois toute provisoire, on pourrait presque dire, avec la phénoménologie, que « c'est la conscience qui structure » puisque les significations accordées *aux* choses (par relation avec le contexte) l'emportent dans la plupart des cas sur celles qui leur appartiennent en propre. Néanmoins, on le voit, la conscience ne saurait structurer qu'à ce niveau secondaire : en modifiant les données du percept, c'est-à-dire en subordonnant les structures primaires aux significations dont elle les charge intentionnellement. Ainsi du cube « orienté » par l'intention formalisatrice ; ainsi des lignes de Müller-Lyer qui sont ramenées chacune à une « forme » en laquelle la conscience trouve l'expression, le signal d'une intention qualitative, d'un « mouvement » qui fait que l'une d'elles « semble » plus longue et l'autre plus courte (fig. 4) (1).

Mais ces qualités, qui sont corrélatives à une « forme » et à une certaine interprétation de cette forme, se réfèrent à de multiples perspectives qui engagent l'affectivité, la mémoire et l'expérience ; elles sont fondées sur le savoir. Le souvenir, qui fait corps avec la perception, permet à celle-ci d'organiser le perçu en termes de significations grâce au jugement immédiat.

Pour une conscience vierge — celle d'un enfant au berceau — la perception n'est certes pas un pur « sentir » (nous avons vu que c'est impossible), mais une notion vague de formes imprécises, mal différenciées, mal spatialisées, totalement dépourvue de sens. A mesure que la conscience s'affirme, à mesure que les choses se distinguent et se situent, ces formes prennent valeurs et sens. Autrement dit, la conscience *n'est pas* : elle *devient*. Elle se forme tout comme l'individu lui-même si, toutefois, ses qualités sont en puissance dans les fibres de l'être naissant.

Bergson notait déjà (dans *Matière et Mémoire*) : « Notre représentation commence par être impersonnelle et n'adopte que plus tard notre

(1) Voir cette figure page 458.

corps pour centre ; elle ne devient qu'ultérieurement notre représentation. Nous émergeons lentement de la réalité universelle et toujours nous y plongeons par nos racines réalisantes ». Autrement dit, le premier moment de la perception ou de la pensée nous replace toujours dans l'état initial antérieur à la séparation du sujet et de l'objet.

Ces niveaux de structuration permettent, on le voit, de concilier les vues de la Gestalt (relatives aux structures du premier degré) et celles de la phénoménologie (relatives aux structures du second degré), sans en admettre pourtant la systématisation excessive.

« La conscience *de*, dit Sartre, consiste en une visée intentionnelle de l'objet. Elle est ce par quoi les significations surgissent ».

Mais pour viser cet objet il me faut déjà le connaître, c'est-à-dire en avoir conscience. Or d'où me viendrait cette conscience pré-consciente ?...

La conscience n'est pas plus engagée dans ce qu'elle perçoit qu'un miroir dans ce qu'il reflète. Pour aussi spontané qu'il soit, tout acte *de la* conscience (intentionnalité, jugement, etc.) se fonde et porte sur ce *dont* nous avons conscience ; il est donc extérieur ou postérieur à la conscience *de*. Ce qui revient à dire que la conscience sartrienne est une extension dialectique de la conscience et non la conscience elle-même. L'intentionnalité n'est, au fond, qu'un jugement immédiat.

La conscience « vierge » ne nous livre pas la totalité de l'objet. Elle n'est pas connaissance mais représentation. La connaissance requiert une expérience relative à la synchronisation de toutes les données sensorielles augmentée d'un jugement, d'un raisonnement. Mais ce qu'on appelle « conscience » c'est, neuf fois sur dix, la « prise de conscience » d'une chose déjà perçue simplement retrouvée dans un champ d'expérience nouveau. Or cette prise de conscience « non-vierge » porte en elle la trace, le corrélat des jugements antérieurs. Elle retrouve des significations, en découvre ou en crée de nouvelles ; procédant toujours par assimilation et distinction, elle organise, elle structure, mais en vertu d'un jugement fondé sur des rapports entre le « perçu-maintenant » et le « déjà-perçu ». L'intentionnalité est évidente, mais elle se fonde sur un savoir antérieur et non sur le donné actuel.

Autrement dit, et d'une façon générale, les significations surgissent par le fait d'un acte volontaire ou intuitif, mais porté sur un donné qui est déjà conscience. Faute de quoi on en arriverait à dire que « la conscience est ce par quoi les significations surgissent à la conscience ». Cette explication qui se mord la queue nous renverrait à tous les solipsismes.

Dans *Signes*, Merleau-Ponty, après avoir rappelé qu'« on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets », souligne que « ma perception n'est pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives ; je perçois, dit-il, d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens ».

C'est bien vrai. Mais cette perception est une perception « acquise ». Je ne « vois » le velouté ou la dureté d'un objet que parce que je le

reconnais ; et, avec lui, toutes les qualités qui s'y rapportent. Tant que je ne l'aurai pas éprouvé, palpé, aucune perception visuelle ne me donnera ces renseignements qui « parlent à la fois à tous mes sens ». Les seules qualités que j'en pourrai saisir seront celles — formes et couleurs — que le regard peut distinguer ; encore qu'elles ne prendront sens que par rapport à d'autres formes, d'autres couleurs, c'est-à-dire en vertu d'une certaine expérience, fût-elle uniquement visuelle. Si la conscience structure d'emblée d'une manière indivise, elle ne saurait le faire *intentionnellement* (c'est-à-dire d'une façon consciente et signifiante) qu'après une certaine expérience dont l'acquis réapparaît spontanément dans la perception même.

« Quand je perçois un cube, dit encore Merleau-Ponty, ce n'est pas que ma raison redresse les apparences perspectives et pense à propos d'elles la définition géométrique du cube ; à travers ce que je vois je suis au cube lui-même dans son évidence ». Soit ; mais je ne suis « au cube lui-même » que pour autant que je le connais *déjà* comme tel. Si je « vois » un cube là où je ne saurais percevoir qu'une figure perspective dans laquelle les faces latérales sont déformées et la face dorsale complètement cachée, c'est parce que je *reconnais* sous cet aspect singulier une chose que je connais déjà. Ce n'est pas ma raison qui redresse les apparences mais le cube perçu n'est perçu « comme-cube » qu'en vertu de jugements antérieurs dont l'effet apparaît dans la perception. La notion de cube ne m'est pas *donnée à priori* par quelque figure carrée qui me le ferait connaître comme tel sans expérience et sans jugement.

Sans doute ne peut-on pas « isoler les signes de leur signification, ce qui est senti et ce qui est jugé ». Mais ce qui est jugé implique le jugement. Les significations sont bien données par la conscience puisque la conscience entraîne le jugement, mais la conscience ne structure qu'au niveau de l'expérience. Au départ, elle reçoit un donné *dont* elle prend conscience et à l'organisation duquel elle n'a aucune part. Les choses de la perception brute, c'est-à-dire « première », n'ont aucune signification si ce n'est d'*être là* et d'être ce qu'elles *sont* (encore que nous ne puissions savoir ce qu'elles sont qu'à la faveur de l'expérience). Tout ce que nous percevons, ce sont des formes plus ou moins distinctes sans que nous puissions leur inférer aucun sens, aucun poids, aucune épaisseur, aucune résistance, ni quoi que ce soit antérieurement à quelque expérience, c'est-à-dire à quelque jugement que ce soit. Les significations sont *acquises* ; elles ne sont pas *données*. Et si la perception du philosophe donne toujours des signes et des significations, c'est qu'à l'âge où l'on peut philosopher la perception entraîne toujours la mémoire des choses c'est-à-dire à la fois leur connaissance formelle et les significations dont elles ont été pourvues.

Quand Merleau-Ponty affirme que nous ne saurions définir exactement la couleur d'un objet sans mentionner la substance dont il est fait, par exemple la couleur bleue de ce tapis sans dire que c'est un « bleu laineux », sans doute a-t-il raison dans l'instant où il le constate. Mais il ne saurait le faire s'il n'avait acquis une certaine connaissance de la laine et de la couleur bleue. Au terme d'une perception globale où il les associe

tout en les distinguant, il découvre des significations dans du déjà signifié.

Si, selon la Gestalt, « toute modification en un point de l'équilibre électrique du Cortex provoque une réorganisation, une restructuration de l'ensemble du champ », on voit bien que, conformément à la phénoménologie, cette modification peut être consécutive d'une intentionnalité quelconque. Mais seulement au niveau des structures du second degré où la conscience peut intervenir et intervient effectivement.

Ainsi une feuille de papier blanc « semble » grise lorsqu'elle est vue dans l'ombre. En fait elle *est* grise. Mais cette couleur grise dépend d'un rapport saisi par la conscience, c'est-à-dire de l'entourage immédiat de la feuille. Si nous disons qu'elle *semble* grise, c'est parce que nous rapportons ce « donné partiel » à la feuille de papier vue sous un éclairage auquel nous sommes habitués (le plus commun). La permanence des couleurs dépend en effet de l'organisation du champ visuel.

Mais, au niveau des structures du premier degré, cette restructuration n'intervient que lorsque les données du percept sont modifiées par la transformation des choses perçues. Elle est alors *donnée* à la conscience qui l'enregistre, sans plus. Ainsi, lorsque ce donné partiel est isolé, l'apparence se substitue à la « couleur propre ». Aucun éclairage dominant ne venant contrarier cette apparence, elle ne peut plus être rapporté à la structure générale d'un champ qu'elle occupe entièrement. Il y a restructuration totale.

On connaît les remarquables expériences de David Katz sur la perception des couleurs, et notamment celle-ci : une feuille de papier blanc vue dans l'ombre semble grise ; une ardoise grise vue sous la brillance du soleil paraît blanche. Ceci, pour autant qu'on peut rapporter ces « apparences » à l'éclairage uniforme du champ qui les englobe. Mais, si l'on considère la feuille et l'ardoise *isolément*, c'est-à-dire à travers un trou ménagé dans un écran (à travers un « cadre »), alors l'ardoise *est* blanche, la feuille *est grise*. Et si l'on met ces données côte à côte ou si encore on les rapporte au champ visuel qui tout à l'heure les englobait, rien ne change : le blanc reste blanc, le gris reste gris.

Ces restructurations, d'ailleurs, sont conséquentes d'un fait visuel purement physiologique dont dépend l'organisation psychologique des champs. En effet, lorsqu'un éclairage dominant englobe un champ perceptif tel qu'il permet de distinguer des « colorations » diverses en regard de la « couleur propre » de l'objet, l'albedo (4) du corps vitré reste en correspondance avec cet éclairage ambiant (dominant) dont il dépend. Or, dans le cas des données « isolées » de Katz, l'ambiance spécifique du corps vitré se réduit à un éclairage uniforme. Celui-ci est donc interprété comme une couleur pure.

Pour nous résumer, on pourrait dire, d'une façon très générale, que les structures du second degré dans lesquelles interviennent les « faits de conscience » sont rapportées presque toujours aux structures du premier

(4) L'albedo est l'ambiance lumineuse spécifique (existant à un moment donné dans un milieu donné) considérée dans ses rapports constants avec les facteurs de réflexion de l'organe visuel.

degré que l'on considère comme des « en-soi » uniquement parce qu'elles sont préconscientes.

Que (selon Merleau-Ponty) la perception ne soit pas « comme une science commençante et un premier exercice de l'intelligence », cela est vrai, sans doute, pour ce qui est « donné à la conscience » mais non pour les structures qui entraînent des jugements dont lesdites « significations » sont l'expression évidente. Enfin, s'« il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence», on constate tout simplement que l'être, parce qu'il est « présent-au-monde », se situe intuitivement « au centre du monde ». Il y a *lui* et ce qui l'entoure. Il tend donc à établir un lien avec cet entourage, mais un lien dont il est toujours le point d'ancrage. Dans cette immanence — et dans la mesure évidemment où le mouvement des choses n'outrepasse point ses capacités d'appréhension — il « arrête » ce qu'il considère : si je fixe le nuage qui passe au-dessus du clocher, c'est le clocher qui tombe ; si je fixe le clocher, c'est le nuage qui passe, etc... (encore un effet du « cadre » ou de la ségrégation des espaces...). Le verbe « fixer », employé à juste titre, prend ici tout son sens : *arrêter* dans le regard la chose regardée.

Etre « présent-au-monde », c'est déjà en avoir conscience et déjà l'expérimenter. Notre présence au monde n'est pas celle d'une pierre qui, de par sa seule présence, serait « au monde lui-même », dans la connaissance à la fois immanente, transcendante et préformée de celui-ci.

Il n'y a, entre conscience et perception, qu'une différence de degré. La conscience, c'est la perception achevée et réfléchie sur elle-même. Elle n'est constitutive de la perception que dans la mesure où elle l'achève. C'est-à-dire qu'elle est, selon nous, un peu plus que ne le prétend la Gestalt, un peu moins que ne le voudrait la phénoménologie.

Cet aboutissement de la perception est alors le point de départ du jugement de la volonté, de la raison. Certes, la volonté ne saurait être séparée de la conscience, pas plus que celle-ci de la perception ou de la sensation. Les actes, les pensées, sont relatifs à un ensemble psychodynamique dont aucune partie ne saurait être sans les autres. La distinction n'est qu'une commodité de langage, car si l'on appelle conscience cet ensemble qui prend naissance avant la conscience proprement dite, alors tout est « conscience ». Les termes de raison, volonté, jugement, qui sont l'expression de la conscience agissante, n'ont plus de raison d'être. Nous croyons cependant qu'il est préférable de désigner par « conscience » l'instant où le monde *apparaît*, la *saisie de ce « paraître »* qui « s'éclate » vers le monde en se rapportant à lui et dont l'acte intentionnel est l'inconscient d'une volonté qui prend naissance dans cet acte même.

C'est assez dire que l'objectivation proprement dite n'est pas un fait de conscience. C'est une opération réflexe, de nature purement physiologique, mais qui se réalise en même temps qu' *apparaît* le donné imagé. La conscience dès lors, charge — ou peut charger — cette image, c'est-à-dire ce *projet*, cet *objet* d'une intentionnalité quelconque.

Quel en est le processus ? En quoi consiste cette objectivation ?

« Du point de vue physique, note Bertrand Russell, tout ce que je vois est dans ma tête. Je ne vois pas d'objet physique. Je vois les effets qu'ils produisent dans la région où se trouve mon cerveau ». (*Méthode physique en philosophie*).

Cette remarque est à la fois exacte et inexacte. Il est évident que l'image qui se forme dans les couches optiques est intérieure à l'organisme. Du point de vue physiologique, le processus neural qui correspond au sujet perçu occupe une partie de cet organisme ; à commencer par le fond de la rétine où cette image se constitue. Mais cette image n'est pas ce que je vois : c'est ce qui est *vu*. Je ne vois pas les effets produits dans mon cerveau par l'acte de voir, je les *subis*. Je ne vois pas ma vision, elle m'est *donnée*. Ce que je vois, c'est le résultat de cette vision, résultat qui *apparaît* à ma conscience et qui s'extériorise aussitôt parce que la rétine, qui présente les propriétés du tissu cérébral, entre autres celle de l'extériorisation des perceptions, ne me donne pas les formes comme étant infra ou même juxta-oculaires mais *extérieures* à elle. Or, dans le même temps, parce que je ne peux pas rapporter au « moi » ce donné que je subis et qui me vient « de l'extérieur », je le reporte « intentionnellement » sur la cause qui a provoqué ce « voir ». Ce qui est *vu*, et qui est une image, devient alors *ce que je vois*, dont je fais l'objet regardé. Le sujet de ma vision devient l'« objet » de mon regard. Il s'objective en cette « chose » située hors de moi, selon des notions encore assez vagues mais que les perceptions tactiles viendront parfaire et préciser.

Mais si la conscience *de* cet objet n'est autre que l'image immédiate qui apparaît à la conscience, nous ne saurions dire, avec Sartre, que la conscience « se transcende *vers* l'objet », car ce serait poser celui-ci comme existant *déjà* sous les formes que lui assigne la perpection. La conscience, simplement se « connaît » *dans* l'objet.

En fait, cet objet est *de la conscience* bien plutôt que la conscience n'est *de cet objet*. La conscience est d'une image qui est image d'une structure organisée à partir d'une « saisie » issue du réel physique.

Lorsque je vois la couleur rouge du buvard qui est là, devant moi, ce rouge n'est pas objectif au sens physique du mot puisqu'il n'a pas de « réalité physique ». C'est une construction subjective, mais *donnée* à la conscience qui la reçoit telle une donnée immédiate (puisque la « médiation » du percept lui est *antérieure*). En conséquence ce rouge est objectif « *pour moi* ». Ne pouvant le rapporter à moi-même comme une création de ma volonté, je ne puis le rapporter qu'à une cause extérieure. Il est donc spontanément et inéluctablement perçu comme une qualité de l'objet. Et ce qui est vrai pour cette qualité est également vrai pour l'objet lui-même.

Dans les *Ideen*, Husserl dit : « Il faut toujours garder présente l'idée que les données impressionnelles qui ont pour fonction de « profiler » la couleur, la surface, la forme (c'est-à-dire qui ont pour fonction de « représenter ») sont par principe radicalement distinctes de la couleur, de la surface ou de la forme, en bref de toutes les qualités de la chose ».

Nous ne pouvons pas admettre cette conception car c'est poser *à priori* les qualités de la chose et cette chose elle-même comme étant réels absolument. Ce « réalisme transcendantal » nous échappe. Ce sont au contraire ces données impressionnelles qui constituent les qualités de la chose. Elles sont distinctes du réel physique qui les a suscitées mais non du réel perçu ; elles *sont* le réel perçu qui devient la chose.

Suivant Husserl, Sartre dit, de son côté : « Cette impression visuelle qui fait présentement partie de ma conscience n'est pas *le rouge*. Le rouge est une qualité de l'objet, une qualité transcendante. Cette impression subjective qui, sans doute, est analogue au rouge de la chose n'est qu'un « quasi-rouge » : c'est-à-dire qu'il est la matière subjective, la « hylé » sur laquelle s'applique l'intention qui se transcende et cherche à attraper le rouge hors de soi ». (*L'imagination*).

Mais non. Le rouge n'est pas une qualité transcendante. C'est une qualité que *j'attribue* à cet objet et qui « en tant que rouge » fait présentement partie de ma conscience sans qu'un « quasi-rouge » soit nécessaire. Le rouge de la chose n'existe pas hors de ma conscience ; c'est elle qui me donne cette chose comme « rouge ». Sartre et Husserl font bien la différence entre le « sujet » de la perception et l'objet perçu, mais ils ne voient le « sujet » que comme une qualité (ou une réalité) trancendante à l'objet concret, renvoyant celui-ci à une « essence » ou à quelque imaginaire métaphysique.

S'il y a quelque transcendance, c'est d'une réalité physique, d'un phénomène ondulatoire qui n'a rien de commun avec le rouge entendu comme couleur ou qualité perçue.

Cette couleur que nous percevons n'existe pas comme telle dans le monde physique. C'est une vibration lumineuse d'une certaine fréquence qui s'étale (se réfléchit) sur une certaine surface. Les stimuli qui s'ensuivent sont interprétés comme « couleur rouge », mais c'est une pure construction, une « représentation » du réel et non le réel lui-même. Cette couleur rouge n'est vraie (réelle) pour nous que parce qu'elle nous est immédiatement donnée. Le physicien est fondé à dire qu'il n'y a pas plus de rapports entre cette vibration lumineuse et cette couleur qu'entre cette couleur et le terme « couleur rouge » par lequel nous la désignons — lequel terme n'est à son tour qu'une « mise en signes » des qualités sensibles que nous lui reconnaissons.

Si l'on débarasse ces concepts de leur métaphysique illusoire, on s'aperçoit que la « hylé » de Sartre, la matière subjective sur laquelle s'applique l'intention n'est pas autre chose que cette image formée dans mon cerveau, ce qui est *vu*, qui est donné à ma conscience et qui devient *ce que je vois* en se « réalisant » dans l'objet.

Néanmoins, si la conscience n'est que le résultat d'une opération structurante et non cette opération elle-même, on peut se demander comment les effets produits dans le cerveau par l'acte de voir apparaissent à la conscience.

Pour tenter d'y répondre, il convient d'examiner tout d'abord cet acte même.

N'oublions pas que la rétine comporte plus de cent millions de

cellules dont les messages aboutissent, dans le cerveau, à une aire visuelle qui, dix fois par seconde, est explorée par les mécanismes d'une aire associative, elle-même doublée d'une aire psychique, le tout bénéficiant du secours d'un extraordinaire réseau qui comporte environ treize millions de neurones. C'est grâce à cette « machine à voir » que les stimuli se constituent en images.

Organisés par la rétine en un « tout » où formes et relations établissent une structure unique, ils deviennent, ils sont l'image des données qui les ont provoqués. Une image qui occupe un certain champ, une certaine surface et même un certain espace. On doit en effet considérer la rétine comme un espace ayant son volume et possédant son albedo tout comme le corps vitré dont elle subit l'influence. La couche plexiforme interne contient, sur cinq étages, les épanouissements nerveux des bipolaires et surtout de cellules ganglionnaires, sauf à la *fovea* où elle n'existe pas. Dans tout son volume (40 μ d'épaisseur) ses récepteurs nerveux sont soumis à la « diffusion trouble » du corps vitré. C'est ce volume rétinien (auquel le Dr Bataille a donné nom d'« espace-miniature ») qui donne, avec son albedo, la notion spatiale de première instance. Ainsi la perception de l'espace est-elle, du moins dans ses grandes lignes, une fonction *préformée*, bien qu'elle doive, comme nous l'avons vu, être corrigée, précisée par l'expérience tactile : le toucher « éduque » la vue.

Or, si le rôle des organes périphériques n'apparaît pas pour lui-même à la conscience, si elle ne constate que les résultats, si elle ignore les moyens par lesquels ils sont obtenus, force est d'admettre, en vertu des impressions lumineuses reçues et de la structure qui s'en dégage et qui apparaît à la conscience, force est d'admettre, comme l'a affirmé Bühler, la nécessité d'un double support sensoriel.

Les travaux de Henschen et Wildbrand ont démontré justement qu'il y a « projection » de la rétine sur le cerveau. A mieux dire, il y a deux rétines, la première, périphérique, qui reçoit l'impression des rayons lumineux ; l'autre, située dans la scissure calcarine du lobe occipital, qui lui est symétrique et qui constitue la rétine cérébrale. Et chacune des deux rétines cérébrales est en relation avec les deux yeux : *là les impressions deviennent conscientes*. Etablissant les liaisons formelles du donné imagé et constituant cette image en un tout organique, en une *forme*, le cortex achève la perception.

Ainsi la conscience se définit dans ce qui lui apparaît. Et s'il faut l'assimiler à *cela* à quoi l'image apparaît, autant dire alors que c'est le cerveau lui-même, c'est-à-dire tout l'étage supérieur de l'appareil senso-ri-moteur qui se contrôle en s'observant (5).

La persistance rétinienne (ou cérébrale) assure la liaison entre les images successives et, donc, la continuité et l'homogénéité de la perception. En outre, cette succession assure le relief et le sentiment de

(5) On pourrait, dans une certaine mesure, comparer la conscience à l'iconoscope d'un appareil de télévision qui reçoit (prend conscience de) une image transmise sous forme d'ondes (d'influx nerveux) et qu'il reconstitue (structure) en un tout homogène et cohérent.

profondeur, bien davantage que la vision binoculaire (6). En effet, les impressions visuelles changent tout à fait (mono et binoculairement) dès qu'il y a déplacement de l'observateur ou déplacement des formes. Nous l'avons vu pour le film où ces mouvements sont rendus particulièrement sensibles par l'effet du cadre qui fait voir l'espace filmique comme un espace mobile situé dans un espace immobile. Mais il en est ainsi dans les phénomènes de la vision. Certes, le champ visuel n'est pas limité comme le champ filmique, mais l'« espace-miniature » de la rétine, qui est immobile par rapport à tout l'appareil optique, nous donne une représentation fixe par rapport à laquelle nous saisissons le mouvement réel de l'espace (expériences de Bourdon, Aubert et Mach).

Enfin il faut considérer l'indispensable synchronisation des sens. La vue, qui est l'organe le plus complexe, est structurante par elle-même, mais elle ne structure qu'une image qui ne peut être objectivée correctement que grâce aux données tactiles. L'expérience de l'espace — mouvement, déplacement — parachève cette objectivation grâce à la mobilité des points de vue.

Les autres sens font, la plupart du temps, office d'organes de contrôle, incapables qu'ils sont de saisir des données objectivables. Je puis bien connaître en effet des qualités gustatives ou olfactives, les différencier ou les accorder, mais je suis incapable de les rapporter à quoi que ce soit si je ne connais pas déjà ce à quoi elles se rapportent. Même chose pour les sons. Pour reconnaître le bruit d'une charrette, il me faut avoir vu celle-ci dans le même temps que je l'entendais. Un aveugle de naissance ne peut associer les bruits et les choses que pour autant qu'on lui a appris à le faire.

Le toucher, sans doute, me donne des formes précises, mais je suis incapable de dire à quoi elles se rapportent si je ne connais point l'objet. Je perçois une chose ronde ou ovale, lisse ou rugueuse, chaude ou froide, simple ou complexe ; je puis (ce qui peut être l'expérience d'un aveugle) distinguer s'il s'agit d'un morceau de cuivre, d'un morceau de fer ou d'un morceau de bois, mais je suis bien empêché de dire si c'est du chêne, du hêtre ou du sapin.

La vue, au contraire, me donne toujours l'image d'un monde. Si elle ne permet pas d'en connaître toutes les qualités sensibles, elle permet du moins de les reconnaître instantanément.

Enfin, la relative correspondance sensorielle n'est pas la chose la moins importante. Le toucher perçoit comme chaleur des radiations que nous ne voyons pas, mais si nous étions sensibles aux rayons X, il faudrait, pour toucher notre prochain, que nous puissions en pénétrer la substance charnelle (vue comme une solution vitreuse), chose impossible à moins que d'être virus... Et si le toucher se heurtait aux corps comme il se heurte à une vitre, alors nous aurions le plus grand mal à nous déplacer dans un monde dont la transparence serait une résistance...

(6) L'explication du relief par la seule vision binoculaire est une explication *géométrique* qui ne tient compte que des lois de l'optique générale, nullement d'un ensemble de faits psycho-physiologiques qu'elle paraît ignorer totalement. Or l'œil est une machine à voir, non une machine à calculer...

En définitive, si l'image est la structure irréductible de la conscience, le « cadre perceptif » demeure la condition irréductible de tout le réel perçu.

Tandis que la plupart des psychologues n'ont vu dans la perception qu'un seul courant : de l'objet à la conscience pour les uns, réalistes ; de la conscience à l'objet pour les autres, idéalistes, nous croyons à un double courant : du phénomène, sujet de la perception, à la conscience par l'intermédiaire du percept et, en retour, de la conscience à l'objet perçu.

On pourrait presque dire : la perception est le courant qui va des stimuli à l'opération structurante et qui comprend cette opération ; la conscience, son inverse, qui va du donné imagé à l'objet et qui constitue cet objet comme tel à partir et selon le modèle que cette image lui a fourni.

A la question de Sartre : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », nous pouvons répondre : « parce que nous existons, parce que nous sommes doués de sens ». Là où nous ne percevons rien, il n'y a rien — rien du moins « pour nous ». Nous pénétrons le non-perçu comme il nous pénètre, précisément parce que nous ne le percevons pas. Ce n'est pas, en effet, parce que nous nous heurtons à notre monde d'objets que nous le percevons, c'est parce que nous le percevons qu'il se « constitue » devant nous, *contre* nous. Objectiver le monde, c'est s'opposer à lui. Ce n'est pas la forme qui suscite la perception, c'est la perception qui crée la forme. S'étonner donc de cet environnement comme s'il nous était imposé « de l'extérieur » c'est s'étonner d'exister, car c'est le fait d'être ce que nous sommes, tels que nous sommes, qui fait que nous nous donnons ce monde dans le même temps que, *devant lui et contre lui,* nous nous constituons en notre Moi. Exister, ce n'est pas seulement « sortir de » (ex-sistere), mais « s'opposer à », se « distinguer de ».

En deçà de la perception (antérieurement ou extérieurement à elle), le réel perçu et le non-perçu se compénètrent dans l'unique et profonde réalité du monde physique. Aussi bien celle-ci ne peut-elle que nous échapper, puisque les éléments que nous en saisissons sont aussitôt reliés entre eux en vue d'une nécessaire représentation. Aussitôt que saisis, ces aspects sont transformés ; nous ne connaissons les matériaux qu'à travers l'édifice. Et si quelque pouvoir nouveau vient augmenter nos capacités d'appréhension, c'est encore à travers celles-ci que nous appréhendons un « donné » que la conscience ne peut que rapporter à son expérience immédiate.

Ce n'est donc pas la « surface des choses » que nous percevons, comme le professait Jean Perrin, une surface dont les arrière-plans ne seraient qu'un substrat caché à notre esprit, tout comme à nos yeux l'autre face de la lune. Le monde perçu n'est ni superficiel ni profond ; il *est,* et simplement *réel* — mais réel *pour nous* —, organisé par nos sens, donc essentiellement *tangible* ; construit avec des matériaux puisés dans l'inépuisable source qui constitue la réalité « vraie » de l'univers,

laquelle, en aucun cas, n'est ce qui existe pour nous et qui n'existe comme tel que parce que nous sommes ce que nous sommes.

Si nous étions autrement constitués, nous appréhenderions un monde différent, peut-être, mais qui serait tout aussi *nécessairement limité,* tout *aussi nécessairement relatif.* Refuser ce monde, c'est refuser de vivre. Avoir conscience de ce monde et de notre destin, c'est avoir une conscience dont nous voulons croire qu'elle est la dignité de vivre.

Et si l'on peut encore se demander : « Pourquoi quelque être, quelque nature vivante douée de sens plutôt que rien ? », croyant pouvoir réduire à néant ce problème, nous tenterons d'y répondre à la fin de ce chapitre.

68 *Essence et Existence*

Si la philosophie classique a fait des essences un principe antérieur à l'existence des choses — lesquelles n'en seraient que le reflet, l'apparence imparfaite et incomplète — l'existentialisme a, dit-on, « replacé les essences *dans* l'existence ». Pour cette philosophie, en effet, l'essence n'est pas une Idée au sens platonicien du mot ni quelque inaccessible Noumène. Etant comprise comme qualité pure, elle n'est pas dépouillée par principe des qualités qui confèrent aux choses leur existence. Mais elle n'est pas moins idéale ni métaphysique pour autant.

Plus existentialiste sur ce point que les existentialistes eux-mêmes, nous poserons par principe qu'une qualité est toujours qualité *de.* Husserl a bien remis l'ombre de la chose derrière la chose, mais il a pris l'ombre pour la qualité fondamentale de cette chose. Or, pour nous, la chose n'est pas caractérisée *par* des qualités qui lui seraient transcendantes. Les qualités d'une chose — qui posent celle-ci comme existant *à priori* — sont fonction *de* cette chose qui les définit en se caractérisant.

Si *exister, pour ce chêne, c'est être perçu, être présent,* comme le veut la phénoménologie, on voit bien, (si l'on s'en rapporte à notre propos) qu'il ne saurait en être autrement puisque c'est l'acte de percevoir qui donne à la chose son existence « chosale ». Nous avons dit : sentir, éprouver une présence, c'est à la fois saisir un donné sensible qui « résiste » et « construire » une forme, un « réel-pour-nous » donné en objet par cet acte même.

Mais, pour la phénoménologie, l'existence des choses ne s'épuise pas dans la perception — d'où le renvoi nécessaire aux essences, à un « en-soi ». Pour nous, au contraire, l'objet s'épuise dans l'ensemble des perceptions qui le fondent. Toutefois, si l'objet-chêne s'épuise *en tant qu'objet* dans ma perception *actuelle,* il ne s'y épuise nullement en tant que constance physique. Le réel transcendant d'où je tire cet objet ne cesse pas d'exister hors de ma perception ; *mais en tant que réel physique, pas en tant qu'objet* : les gouttes d'eau de tout à l'heure ne cessent pas d'exister dans l'océan, mais en tant qu' H^2O, pas en tant que gouttes. Comme telles, elles n'existent que par le fait d'un acte structurant, celui du compte-gouttes.

La perception qui définit la chose ne cerne nullement la totalité de l'être physique d'où nous tirons cette chose, puisque celle-ci n'est qu'un aspect de celui-là. Mais elle épuise bien cette chose qui n'existe qu'en fonction de cette perception.

Chaque chose, chaque être ont des particularités qui les caractérisent en tant qu'individus. Mais on peut, à travers des êtres ayant des particularités individuelles différentes, reconnaître un ensemble de particularités qui leur sont communes, un invariant commun : l'invariant « chaise » à travers la chaise cannée, la chaise Louis XV, la chaise rustique, etc... ; l'invariant « chêne » à travers le chêne vert, le gros chêne, le chêne élancé, etc... Mais cet invariant s'épuise d'autant moins en chacun des cas particuliers qu'il ne s'y « réalise » pas. C'est la pluralité des individus qui permet de définir l'invariant. Non l'inverse.

Ce qui fait qu'un être « est ce qu'il est » est défini par l'ensemble des structures qui le déterminent comme tel, non par un « antécédent » qui se « réaliserait » en lui.

Les propriétés d'une chose ne dérivent pas de son essence, mais de sa substance et de sa structure. C'est l'essence, au contraire, qui dérive d'un ensemble de propriétés dont elle n'est rien de plus que le schéma. Elle ne se déploie donc pas dans ses « déterminations » comme le voulait Hegel : *elle est déterminée*. Elle est le « signe » des choses qui sont de même matière et de même structure (7) et qui, étant ainsi à quelques détails près, ont nécessairement des qualités communes ; mais qui sont analogues par référence à ces choses et non par référence à un principe qui leur servirait de support.

Pour reprendre un terme dont les anciens ont abusé, on peut dire que la « quiddité » d'une chose est dans cette chose elle-même et nulle part ailleurs que dans cette chose. Et si l'on cherche la « quiddité » du phénomène dont la chose est un aspect, alors cette « quiddité » n'a plus rien à voir avec cette chose. Elle est d'autant moins définissable qu'elle renvoie toujours, de proche en proche, à une autre « quiddité » dont la précédente est l'effet.

Dire comme certains métaphysiciens que « l'horizon externe de l'essence est la totalité implicite sur laquelle elle émerge comme la forme sur le fond » (Stanislas Breton), est encore une forme de langage qui prête à bien des confusions. En effet, si l'on veut dire par là que « l'être contient implicitement toutes ses déterminations », cela peut être vrai ou faux.

Si l'on veut dire que les déterminations particulières de *ce* chêne font qu'il est *ce* chêne et nul autre, cela est bien vrai, mais c'est une tautologie. La fameuse loi constitutive des essences, cette exigence impérative qui veut que « le chêne en tant que chêne soit nécessairement tout ce qu'il doit être », ne fait que constater que si le chêne n'était pas un chêne (tout ce qu'il doit être), il serait autre chose qu'un chêne... ce qui paraît assez évident.

(7) La « matière » non plus n'existe pas « en-soi » par delà les corps qui nous la révèlent, c'est-à-dire en lesquels nous reconnaissons ce support hypothétique commun. Elle n'existe que par eux. A mieux dire, elle est le reliquat de la perception, la conséquence du perçu dans la réalité du monde physique.

Si, au contraire, on envisage les déterminations possibles de tout chêne possible, c'est-à-dire l'ensemble des virtualités de l'« essence-chêne », alors nous croyons que c'est inexact. Car s'il est vrai — nous l'avons assez fait remarquer — que toute chose renvoie à un concept ; s'il est vrai que *ce* chêne renvoie à l'idée-chêne et implique, par ce qu'il est, tout ce qu'il n'est pas, ce n'est jamais qu'une vue de l'esprit. Cette implication est un fait de jugement ; elle n'existe que dans l'esprit de celui qui juge ou qui observe, non dans la chose observée.

A supposer que *ce* chêne contienne implicitement toutes les déterminations de l'« essence-chêne » c'est-à-dire tout les possibles de l'être-chêne, le fait justement qu'il soit *ce* chêne prouve assez que, dans les contingences qui ont présidé à son existence, aucune de ces virtualités n'était possible mais seulement les possibles qui ont déterminé cette existence et qui le firent tel qu'il est et point du tout tel qu'il n'est pas. Autrement dit, les « possibles » de l'être-chêne qu'il contiendrait et qui seraient autres que les siens propres seraient des impossibles dont il ne saurait être l'expression. Il ne saurait donc les contenir, fût-ce implicitement.

Stanislas Breton dit encore que « le monde des essences apparaît comme le corrélat d'une intentionalité fondamentale, qui est une loi de l'esprit ». Or, n'est-ce pas introduire cette nécessité de jugement qui est de l'esprit humain et nullement des choses jugées ? Nous ne rejetons pas les essences, entendues comme mode de relation ou de jugement, mais comme entité métaphysique, comme *esse*. L'essence est un acte (ou la conséquence d'un acte) de l'intelligibilité porté sur l'existence. Rien de plus.

Quand notre philosophe dit « nous appellerons essence, dans l'acception la plus forte du terme, la *loi de réalisation en tant qu'elle prescrit un ordre, un enchaînement nécessaire de toutes les déterminations* », il identifie tout simplement l'essence et la réalité physique considérée dans son développement causal. Entendue dans ce sens, nous admettrions bien volontiers l'essence, si l'on ne voyait qu'elle perd alors jusqu'à sa raison d'être. Etant le réel physique, elle ne saurait en effet — pour toutes les raisons que nous avons dites — être l'essence des « choses » puisque ces choses, conséquentes de notre perception, sont distinctes de ce « réel ». Ce pourrait l'être si les choses étaient en vérité (dans l'absolu) ce qu'elles sont pour nous ; si la perception consistait simplement à enregistrer un donné tout fait, réel en soi. Mais on voit mal comment concilier cette exigence « réaliste » avec les données de la physique moderne.

Et si cette conception « existentielle », dont Stanislas Breton nous fait part, nous ramène comme il le constate tout le premier « à l'obscure notion de *causa sui*, de cause de soi qui hante depuis si longtemps la pensée occidentale », n'est-ce pas dire d'une autre manière que l'essence est *dans* l'existence concrète ou, du moins, qu'elle est conséquente de cette existence, comme l'identique est conséquent du multiple, le semblable, du divers ?

En fait, l'essence n'est rien de plus que l'image par laquelle l'esprit

se représente une chose pourvue des qualités de toutes les choses semblables, l'abstraction de ces qualités grâce à laquelle le jugement identifie ou assimile ces choses en les groupant dans une classe déterminée. La blancheur est l'« essence » — ou la classe — de toutes les choses qui sont blanches. Mais la « blancheur-en-soi » est un pur concept. C'est un imaginaire conçu *à partir* des choses qui sont blanches mais qui ne préexiste en aucune manière à ces choses, bien qu'il les transcende effectivement. Mais c'est une transcendance *à posteriori* et non *à priori*. Et comme les choses de notre entendement ne sont réelles que relativement à nous, *l'essence des choses est une essence « pour nous »*. Elle ne saurait avoir un sens universel et absolu.

On objectera que l'essence, qui est une qualité (fût-elle conceptuelle), ne saurait être assimilée à une classe, qui n'est qu'un mode de groupement. Mais la qualité d'être blanc, qui s'inscrit dans la classe de la « blancheur », justifie de cette classe par le fait même qu'elle l'implique ou la sous-entend. Et si cette qualité existe, c'est dans la mesure où elle est inhérente aux choses qui sont blanches, en quoi elle est concrète. Hors cela, ce n'est qu'une abstraction et nullement une « essence » ; il n'y a pas de qualité qui puisse être indépendante des choses auxquelles elle se rapporte.

Tous les hommes ayant des capacités sensorielles analogues — à quelques nuances près — il est évident que tout individu percevra (ou pourra percevoir) le même objet — ce même chêne — à n'importe quel moment, pourvu qu'il porte son attention sur lui. L'objectivité du monde, son universalité, n'est qu'une inter-subjectivité généralisée. La perception étant un phénomène fondé sur des capacités « physiques », il est certain que pour elle, aussi bien, dans les mêmes conditions, les mêmes causes produisent les mêmes effets.

Ce meuble qui est derrière moi, que je ne vois pas, ne cesse pas d'exister pour moi, mon expérience m'ayant démontré qu'à chaque regard porté sur lui, je le retrouve tel quel. Mais c'est mon regard qui le constitue en objet, tout comme le regard de la personne qui me fait vis-à-vis, pour laquelle il est présent tandis que je ne puis, moi, le percevoir.

Ce qui ne cesse pas d'exister effectivement, c'est la substance, un certain état « matériel » qui demeure présent hors de ma perception. L'objet n'est donc pas inépuisable, mais bien ce qui permet à la conscience de le « constituer ». Et sa présence ne se déploie dans le temps que parce que la conscience l'y retrouve à chaque instant, qui en suscite (ou re-suscite) les apparences.

Or, c'est cette permanence des choses qui fait que nous leur attribuons une « essence » ; qui fait que nous avons élevé leur « invariant qualitatif » à la « hauteur » d'un absolu métaphysique. Pourtant, nous distinguons les *corps* et les *phénomènes* (le mot étant pris, ici, dans son sens exact), c'est-à-dire, d'une part, des systèmes de propriétés sensibles présentant une certaine constance et, d'autre part, des sensations qui évoluent. Or, si nous en appelons à l'essence du chêne, du fer, ou de quelque qualité « fixe », nous ne cherchons guère à atteindre l'essence de

la chaleur ou de l'ébullition parce que ce ne sont pas des qualités permanentes (ayant un caractère de permanence *pour nous*). Il n'y a cependant, des uns aux autres, qu'une différence *temporelle* ramenée à notre durée propre.

Ainsi, ce que bien des psychologues continuent — en vain — d'appeler l'essence, cette « intériorité » de l'être qui lui permet d'avoir les « propriétés » qui le caractérisent n'est pas autre chose que le « réel physique » d'où nous le tirons comme « forme ». Hors du concept énoncé plus haut, l'essence du fer, c'est l'ensemble des énergies dont il est l'expression. La réalité « matérielle » du fer, elle non plus, n'existe pas « en soi » car le fer n'est discernable comme « corps » qu'à *un certain niveau du monde physique*. Il n'est pas indépendant d'une quantité d'autres phénomènes plus ou moins contingents qui le déterminent comme tel. Poursuivie au terme de sa « réalité », la matière s'évanouit dans le non-matériel d'un système d'énergies et de forces à peine différenciées.

Dans ce sens, on pourrait faire aux lois des physiciens la même objection qu'à l'essence des métaphysiciens. Quand Gaston Bachelard nous dit, par exemple : « La loi prime le fait, l'ordre des choses s'impose comme une rationalité », cette constatation n'est exacte que superficiellement. Car ce sont les physiciens qui ont établi les lois en constatant la répétition, la constance causale ou effective des phénomènes. Mais les phénomènes n'« obéissent » pas à des lois : ils les *font* ou permettent au physicien de les faire. Ils n'obéissent qu'à une nécessité d'être plus ou moins contingente dont ils *sont* la manifestation logique, conséquente d'un certain « possible » et maintenue dans les limites de ce possible. La loi est un constat de fait qui transcende (et, donc, prime) les faits *pour l'observateur* mais non pour les faits observés. Elle ne précède pas le phénomène ; elle n'en est que le témoignage et témoigne simplement de la logique évidente des déterminations du monde physique, encore que son caractère législatif soit lui-même contingent et relatif.

Nous pouvons dire enfin, pour en finir avec les « essences », que les constructions symboliques ne sont pas autre chose que de constantes opérations de transfert qui n'ont pour objet que de mettre en évidence les significations créées ou découvertes par l'esprit. Ce sont des structurations mentales qui ne sont — sur le plan du jugement — que l'application des phénomènes du percept. Or, l'habitude d'assigner un sens à toute chose fait que, bientôt, non seulement les signes deviennent transparents, mais les choses elles-mêmes disparaissent derrière les significations qu'on leur attribue. Le signifié l'emporte sur le signifiant. On ne peut plus voir une chose sans chercher à comprendre ce qu'il y a « derrière elle ». Les choses perdent leur valeur objective, leur inertie propre, pour être aussitôt « dynamisées » par l'esprit. Il n'y a donc pas à s'étonner de ce que l'esprit cherche à découvrir une « essence » derrière l'existence sans se rendre compte qu'il ne fait que poursuivre ainsi les fantômes qu'il a créés.

Parce qu'elle est finie et définie, l'existence semble — au dire de certains — se réduire à une sorte de « dehors » généralisé. Il est évident

qu'elle n'est saisissable et définissable que par le dehors. L'Infini n'a pas de « dehors », sans quoi il ne serait plus l'infini. Par le dedans, l'existence n'est plus le particulier, le fini, le déterminé : elle se confond avec ce dont elle est l'expression.

En tant qu'existant, l'être vivant se distingue de la chose comme la matière organique de l'inorganique. Doué de sens, il prend conscience *de* et s'oppose au monde qu'il perçoit. Il se constitue en sujet et s'intériorise en un *Pour Soi* qui est conscience d'être. Mais si le *Pour Soi* n'est pas autre chose que la conscience d'être du *Moi*, cette « intériorisation » n'est encore qu'une saisie *extérieure* de soi-même par soi-même : l'acte volontaire du Moi qui se donne à lui-même pour objet. Le *Soi* (ou le Pour Soi) n'est que la conscience de tous les « Moi » successifs qui constituent l'être pensant, agissant, changeant, toujours relatif à ce qu'il fut en devenant ce qu'il est. En d'autres termes, l'« intériorisation » du Soi est une immanence et non une transcendance. C'est l'individualité du sujet et non l'En-soi de l'être.

D'autre part si, selon certaines conceptions existentielles, « l'existant c'est ce qui, dans un ordre donné, fonde sans avoir à être fondé », on en arriverait à dire (l'ordre donné n'étant jamais que relatif), que rien n'existe si ce n'est l'Absolu lui-même car, dans le sens que nous donnons généralement à l'existence (finie et définie), rien ne peut-être qui ne soit fondé. Toute existence est relative. L'existence des êtres et des choses non seulement est *fondée* mais consiste à l'être. Il n'est rien dans l'univers qui ne soit conséquent d'un certain phénomène ou d'un certain ordre et qui n'en détermine un autre à son tour. Exister, au sens physique du mot, c'est être cause ou fonction — l'un et l'autre dans une perspective temporelle. L'existence physique est existence de *relations*.

Pour ce qui est de notre Moi, si « la première des actions subjectives c'est d'exister », il faut bien opposer à l'essence des choses une ontologie qui assure à l'être une détermination différente, son existence n'étant pas « une détermination parmi les autres, puisqu'elles les pénètre et les imbibe toutes sans figurer dans leur ensemble ».

Mais si le *Moi*, en tant que tel, ne préexiste pas à la perception, c'est-à-dire à la conscience ; s'il se forme (caractère, personnalité, individualité) ; s'il est conséquent de l'expérience qu'il acquiert au sein d'un monde en regard duquel il se constitue en *Moi* en même temps qu'il le constitue en *objet* ; si, en d'autres termes, l'opposition objet-sujet n'est pas *à priori* mais apparaît graduellement, telle une photographie dans le bain du révélateur, alors il n'y a pas plus d'ontologie de l'être que de chose-en-soi. Du moins cette ontologie se résorbe-t-elle dans la psycho-bio-physiologie comme la chose-en-soi, dans l'universalité du monde physique. On ne voit pas, en effet, dans cette perspective, comment ni pourquoi la détermination de l'être conscient, ne serait pas une détermination « parmi les autres », le fait de « pénétrer et d'imbiber » les choses ou les êtres n'étant conséquent que de cette conscience, c'est-à-dire du fait d'être « vivant », ce fait n'étant lui-même que le caractère distinctif de l'organique devant l'inorganique.

Toutefois, qu'il soit objet perçu ou individu percevant, tout être est irréductible à quelque autre. L'infinie variété des « possibles » accordée aux déterminations qui le caractérisent (espace, temps, milieu, environnement, etc...) assure à la fois la multiplicité des semblables et la particularité de l'individu. Poussé en ses limites extrêmes, le caractère d'identité s'annule aussitôt : aucune chose, aucun être ne sauraient être identiques à aucun autre. Rien n'est identique à rien, si ce n'est à soi-même et encore dans une durée à ce point limitée qu'elle s'évanouit dans le fugitif. L'identité n'est que de certains aspects, de certains états du monde et des choses, relatifs aux notions subjectives que nous avons de l'espace et du temps. Ainsi que nous l'avons fait remarquer (§ 29), aucun état ne se reproduit ni ne peut se reproduire « tel quel », c'est-à-dire selon toutes les déterminations qui le firent tel qu'il fut. Chacun d'eux est unique, et c'est cette unicité qui est le fait, la certitude de leur existence même.

Nous nous refusons pourtant à considérer cet « il y a », qui pose l'existant dans son unité existentielle, tel qu'un fait de hasard, tel qu'une facticité irréductible à toute explication. S'il est indéterminable par le dehors, cet « il y a » n'en est pas moins déterminé, d'autant que le hasard n'est jamais qu'une détermination du probable. « Le monde, c'est ce qui arrive », dit Wittgenstein ; mais rien n'arrive jamais qui ne soit *nécessaire*, c'est-à-dire impérieusement déterminé : *Tout détermine tout ; tout est fonction de tout*. C'est, paradoxalement, ce fait même qui est à la source de l'indéterminisme.

Il n'y a pas de *faits* (d'actions, d'événements, de phénomènes physiques) qui ne soient l'expression d'une certaine *exigence*. Mais cette nécessité ne peut pas toujours s'exprimer en raison d'événements parallèles qui en contrarient la production. Les faits alors n'apparaissent pas, ne *sont* pas. Mais lorsque la *nécessité d'être* coïncide avec la *possibilité d'être*, alors, aussitôt, les faits apparaissent, se produisent, *existent*. Autrement dit, les phénomènes ne se produisent que pour autant qu'ils sont nécessaires, mais l'expérience de cette nécessité est *contingente*. La contingence est seulement l'incertitude des « possibles » ou des « probables » ; elle ne rejette nullement l'idée de nécessité, mais « Nécessité » n'est pas toujours « Réalité ».

Comprise au sens exact du mot, (ex-sistere : *sortir de*), l'existence, cependant, pose un antécédent nécessaire. Aucune réalité phénoménale, aucun existant du monde physique ne possède en soi-même la raison et le principe de sa propre existence. Nul n'existe « en soi » mais comme conséquence d'un ensemble de relations dont aucune n'est absolue par définition même.

Considéré dans l'intégralité de ses rapports, l'ensemble des « existants concrets » ou phénomènes du monde physique postule donc nécessairement quelque chose qui est hors de cette existence même, l'existence de ce monde ne pouvant s'impliquer elle-même puisqu'elle n'est pas « en soi ». Elle est donc *à partir* de quelque chose qu'elle n'est pas, dont elle n'est que l'expression et qui ne peut être qu'un « non-déterminé », un « non-fini ». Or, un non-fini ne peut être que l'*Infini* :

Celui qui *est* « de lui-même, à lui-même, par lui-même, homogène et éternel », pour reprendre la définition platonicienne, la meilleure sans doute qui fut jamais donnée.

L'*Infini*, en effet, ne saurait être entendu comme *Néant*. Le néant, qui n'est que de l'absence de réalités concrètes, n'est compris comme « vide » que par nous qui ne pouvons saisir, comprendre ou concevoir que du fini. Mais cette absence « pour nous » atteste d'une présence ; ce néant d'existence n'est pas le néant, car l'existence ne saurait sortir de rien. Le *Néant* atteste de *l'En Soi* insaisissable, illimité. Autrement dit, ce qui n'est concevable pour nous qu'en terme d'absence, *ce qui pour nous est le Néant, cela justement est l'Absolu*.

Nous sommes donc réduits à un postulat métaphysique, à un *à priori* auquel nul ne saurait échapper. Et si l'on postule cette Cause indémontrable, une Cause qui, du moins, peut s'accorder avec les données ultimes de la science contemporaine, on ne peut, en l'admettant, que croire au même titre que le croyant. Croire a d'ailleurs cette singularité de ne pas supporter la négative : ne pas croire en Dieu, c'est croire en la non-existence de Dieu, mais c'est encore croire...

Et si l'on s'interroge sur cet Absolu, il paraît difficile de le concevoir comme *Etre* à l'instar de la métaphysique, car *être* est la qualité de ce qui *existe* et toute qualité existentielle est nécessairement finie et définie.

Il ne saurait davantage être entendu comme *Esprit*. L'esprit n'a de sens que pour nous. Expression ultime de notre intelligence, de notre jugement, ce n'est qu'un des attributs de l'être. Parler d'Esprit pur ou d'Etre-en-Soi n'est que de l'usage abusif de mots qui peuvent servir à désigner l'Absolu, nullement à le signifier. Aussi bien, parler des « attributs » de Dieu est-il un non-sens. Dieu ne saurait avoir d'attributs, car s'il en a il ne saurait que les avoir tous, et s'il les a tous c'est comme s'il n'en avait aucun. Lui attribuer quelque qualité que ce soit, c'est le « finir » en le définissant.

Si l'on conçoit Dieu comme « Volonté » (par exemple), ce ne pourrait être que comme l'absolu de toute volonté, c'est-à-dire comme Volonté absolue. Or, que pourrait bien vouloir une telle volonté qu'elle ne possède ou qu'elle ne soit ? Il faudrait, à la limite, que l'Absolu soit l'Absolu moins un, *un* représentant l'objet de sa volition. Mais l'Absolu moins un ne serait plus l'Absolu...

Ainsi, tous les termes qualitatifs — volonté, grandeur, bonté, savoir, puissance, etc... — qui se réfèrent à des notions humaines, à des qualités qui ne peuvent être que *finies et définies* perdent-ils jusqu'à leur sens dès qu'ils sont appliqués à l'Infini : ils deviennent sans objet, l'infini n'étant ni sujet ni objet. Ce sont des « idées » au travers desquelles l'homme a voulu se « représenter » Dieu. Or, pas plus qu'entre le fini et l'infini, il n'y a de commune mesure entre Dieu et l'homme...

Tandis que l'on passe aisément, spontanément, de l'infini au fini (lequel n'est qu'une manifestation singulière de l'Infini qui se « connaît » en se définissant), le passage du fini à l'infini est impossible — ou il faudrait alors cesser d'être fini.

L'être fini retourne à l'infini comme la goutte d'eau à l'océan. Mais

dans cet océan où elle s'anéantit, où elle disparaît comme goutte, elle demeure comme substance. C'est un retour à l'Absolu, non l'anéantissement total, puisque ce « néant » n'est point *Néant*.

De cet océan, d'autres gouttes surgiront, qui contiendront peut-être quelques-unes des molécules qui constituaient la précédente mais qui contiendront d'autres molécules qu'elle ne possédait pas. Il n'y a donc pas d'« au-delà », de survie au sens individuel du mot. Tout être est unique et porte en lui-même sa propre fin.

Pour l'homme, exister, c'est exprimer un aspect de l'*En Soi* dont il est porteur. « Réalisant » par son existence même cet aspect limité surgi de l'infini comme une vague au sein de l'océan, vivre c'est en livrer le sens tout en s'en délivrant. C'est affirmer quelque *nécessité*, quelque possible devenu possible parmi tous les probables. Et s'accomplir dans son individualité la plus profonde, être soi-même enfin, c'est affirmer le sens de cet Absolu dans la relativité des contingences.

Mais cet *En Soi* qui n'est concevable que comme l'inépuisable Source de tout ce qui est, et qui ne saurait être compris sous aucun des attributs que l'homme lui prête en le construisant à son image, cet Absolu peut être envisagé comme *Energie*. Non pas l'énergie des physiciens, nécessairement finie tout infiniment grande qu'elle soit, et qui n'en est que l'expression concrète, mais l'*Energie en Soi*, absolue, indiscernable, indéfinissable, comprise hors de l'Espace et hors du Temps. Une Energie qu'il n'est pas interdit d'appeler Dieu mais dont cette image souligne davantage la Puissance Causale hors des simples catégories humaines et donne le sens d'un Dieu retrouvé en son infinitude, un Dieu réel et souverain.

Ainsi l'existence humaine n'est-elle pas cette présence absurde qui serait surgie sans raison et sans cause, telle qu'une addition au Néant, mais une expression de l'Absolu qui permettrait de dire : Tout est en Dieu, Dieu est en tout.

D'autre part, si cet Absolu contient tous les « possibles existentiels », on voit bien que, dès l'instant que quelques-uns d'entre eux sont devenus des « existants concrets », ils déterminent (ou impliquent) d'autres existants alors *nécessaires*, et ce à l'exclusion de tout autre. On comprend de la sorte la direction imposée à la Nature à partir de son origine et de par cette origine même. Et l'on voit du même coup que cette « direction » n'est ni volonté ni hasard, mais l'expression des déterminations logiques des phénomènes, et que la nature des possibles qu'ils suscitent est en raison de la nature de ceux qu'ils expriment.

En conséquence, rien n'interdit de supposer l'existence d'autres mondes n'ayant aucun rapport avec les structures de notre univers, se développant en un ailleurs toujours possible, selon d'autres « réalités physiques » issues d'autres causes prioritaires. L'Absolu serait alors la Cause de toutes les Causes premières possibles.

Et la pluralité des Mondes ne serait que le prodigieux spectacle que l'Infini se donnerait à lui-même, la manière dont il prendrait « conscience de soi », s'apparaissant à Soi même indéfiniment.

La « création » ne serait alors que l'apparition du fini dans l'Infini,

l'émergeance d'une infinité de « points d'énergie » dont les interactions constitueraient les existants du monde physique ; création incessante, déterminant moins ces « tourbillons » qu'elle n'en susciterait l'apparition, comme si l'Absolu les faisait naître d'eux-mêmes à chaque instant de son éternité.

69 *Causalité et déterminisme*

La notion de causalité est née, selon Hume et Stuart Mill, de l'expérience de successions constantes. Ainsi, « de deux phénomènes quelconques rapprochés par l'expérience, l'antécédent est considéré comme cause du conséquent dans la mesure où l'association est consolidée par la force de l'habitude, et sans aucune raison intrinsèque ». Toutefois, souligne Piaget, « un tel fait serait inexplicable si la causalité résultait exclusivement d'associations ou d'habitudes imposées par l'expérience seule ; la succession ne suffit pas à constituer le lien causal sans une assimilation aux actions propres, puis à la composition opératoire ». De telle sorte qu'il convient d'envisager la causalité, avec Maine de Biran, comme le produit d'une lecture directe de l'action volontaire ou d'une induction analogique conduisant à imaginer les choses sur le modèle du moi.

En d'autres termes, « Hume et Maine de Biran ont vu chacun un aspect de la réalité, mais ils se corrigent l'un par l'autre : cela revient à dire que la causalité ne saurait résulter d'aucune « expérience » proprement dite, mais bien, et dès le principe, d'une organisation de l'expérience en fonction du schématisme de l'action (...). La perception de la causalité résulte, comme la causalité opératoire elle-même, de la composition comme telle des rapports en jeu, et non pas de l'un quelconque des rapports composés ». (*Épistémologie génétique*).

Il n'y a donc pas empirisme causal, au sens de Hume ou de Maine de Biran, mais un rapport indissociable entre le sujet et l'objet. La notion de causalité se précise à mesure que l'être prend conscience des rapports du moi et du non-moi, à mesure qu'il « objective » le monde et « désubjective » ses notions égocentriques. Ainsi que le rappelle Piaget, « le développement de la causalité consiste réciproquement en une assimilation d'abord égocentrique des modifications du réel aux actions du sujet, puis en une assimilation décentrée à ses opérations proprement dites (...), à une accomodation aux aspects de plus en plus profonds de la réalité (...). Elle commence, sous ses formes anthropomorphiques, par n'être qu'une assimilation logique du réel aux actions du sujet, mais elle en vient, sous l'influence de la coordination des actions en opérations, à constituer une assimilation aux opérations elles-mêmes : une analogie de la déduction appliquée à l'expérience » (*Ibid*).

Il est frappant, en effet, de constater combien toutes les formes prescientifiques de causalité consistent en assimilations directes du réel aux actions humaines. Magie, animisme, dynamisme, etc... précèdent de très loin le mécanisme spatio-temporel. (Nous avons retrouvé curieusement ces « explications » à propos des notions troublantes du « fait filmique », tant qu'on ne savait le rattacher à rien de rationnel).

Sans vouloir retracer ici l'histoire de la causalité, renvoyant à cet égard le lecteur à l'ouvrage capital de Piaget (8), nous constaterons simplement avec lui que « malgré Archimède, les débuts de l'astronomie mathématique et le retour au platonisme effectué lors de la Renaissance, il faut attendre en fait jusqu'à Galilée, Pascal et Descartes pour que la causalité se libère enfin de l'action directe, à la fois égocentrique et phénoméniste, et atteigne définitivement le niveau de la composition opératoire, c'est-à-dire des coordinations mêmes de l'action, mais appliquées à la succession temporelle et non pas simplement formalisées en opérations logico-mathématiques (...). L'explication causale ne se distingue alors presque plus de l'implication logique, ou la cause de la raison déductive : *causa sui ratio* ».

Ouvrant une parenthèse, nous rappellerons que l'implication n'entraîne pas nécessairement la succession ; toutefois elle n'est saisie, dans la perception immédiate, que s'il y a effectivement succession. Elle est alors comprise comme explication causale. Tandis que les implications sont ou peuvent être réversibles, la causalité est irréversible ; mais elle suppose la notion de temps (9).

Ainsi, dans l'exemple déjà cité de *Citizen Kane* si le verre implique l'empoisonnement de Susan, il est impliqué lui-même comme en étant la cause (par le somnifère qu'il contient). Mais, pour que nous saisissions cette relation causale, il faudrait qu'il y ait succession. Le verre serait compris comme cause s'il était isolé (comme le lorgnon du *Potemkine*), montré de quelque manière *avant* — ou après — le plan général. Au contraire, et parce qu'il nous est présenté simultanément, il est entendu comme symbole d'un fait *actuellement* présent. Ainsi que nous l'avons dit, il ne suggère ni n'implique l'empoisonnement : *il en témoigne*.

La différence réside également en ceci que, dans le rapport de plan à plan, la relation englobe des significations empruntées à l'objet tandis que dans le champ total on se borne à imprimer aux objets une structure ou une disposition émanant de l'action elle-même. La signification ne vient qu'après coup. Autrement dit, dans les structures filmiques précitées, le verre *reflète* une signification donnée par les faits quand le lorgnon *donne* un sens aux événements figurés.

On voit par là à quel point l'esthétique du film et la compréhension des structures visuelles entraîne les notions de perception et de jugement et à quel point aussi la causalité — l'idée de causalité — dépend de la *composition des rapports en jeu*. Nous avons déjà fait remarquer que l'art du film consistait en partie à créer des relations de faits,

(8) *Epistémologie génétique*, Tome II, chap. VIII : *Réalité et causalité.*

(9) L'implication est une relation logique purement formelle entre des idées ou des propositions, indépendamment de la vérité matérielle de ces idées ou propositions. La causalité est une relation univoque qui suppose la vérité matérielle des choses considérées dans une durée nécessaire : Homme implique vertébré. Mais l'homme se trouve impliqué dans la notion générale de vertébré (implication directe ou indirecte). La douleur implique une blessure (morale ou matérielle) mais la blessure est *cause* de cette douleur.

causales ou non, logiques quoique arbitraires, c'est-à-dire à créer un réel fictif plus signifiant que le réel lui-même. Nous y reviendrons.

Pour ceux de nos lecteurs qui ne seraient point familiarisés avec ces problèmes disons qu'il convient de distinguer les notions de cause et de causalité. Nul n'a jamais contesté qu'il n'est point d'effet sans cause, mais la causalité entend régir ces relations. Le principe en est que « dans des conditions semblables les mêmes causes produisent les mêmes effets » ; la loi est de la détermination de ces rapports selon des règles de constance aussi rigoureuses que possible. Pour la pensée commune, l'idée de cause se confond avec celle d'agent producteur selon la relation globale de l'antécédent au conséquent ; pour la science, le terme de cause se précise en celui de condition déterminante. A tel point que pour bien des savants — depuis Auguste Comte — l'objet essentiel de la science consisterait à établir des lois de constance et de coordination des phénomènes, à légifier la causalité sans rechercher les « causes ». En d'autres termes, à définir le « comment » sans expliquer le « pourquoi ».

Rappelant qu'Emile Meyerson a montré tout au contraire que la pensée scientifique a constamment poursuivi, malgré les interdictions du positivisme, la recherche des causes et l'étude du mode essentiel de production des phénomènes, Piaget fait remarquer que la question d'où il convient de partir est celle des limites entre la science et la métaphysique.

« On peut, en effet, dit-il, se demander si, dans la mesure même où la science est une perpétuelle conquête sur la métaphysique, il n'y a pas contradiction à prendre une position antimétaphysique, pour le présent et pour l'avenir, et à classer une fois pour toutes les questions en scientifiques et métaphysiques. L'histoire des sciences consiste en un perpétuel déplacement des frontières entre ces deux domaines, et il est aussi vain et aussi « métaphysique » de spéculer sur les frontières futures de la science qu'il est sage et « scientifique » de respecter les limites assignées, en un stade donné du développement historique, entre le vérifiable (expérimentalement ou axiomatiquement) et l'improvisation subjective (...). La notion de cause, en tant que visant le mode de production des phénomènes n'est en soi ni scientifique ni métaphysique : le problème est à résoudre à propos de chacune de ses formes et encore selon le contexte dans lequel elle intervient ». (*Ibid.*)

Cette dernière remarque, impensable avant 1924, est conséquente de la mécanique ondulatoire qui vint remettre en question le principe même de causalité dont les lois étaient, jusqu'alors, considérées comme rigoureuses et absolues.

La définition des lois étant, en partie, fonction de la « nature intime » des choses, prétendre comme Auguste Comte instaurer celles-là en ignorant celle-ci, c'était précisément faire de la métaphysique en croyant lui tourner le dos. Mais, si les lois sont en raison des phénomènes, il reste que *pour le savant* la loi garde son caractère prioritaire. Elle est le seul mode de connaissance possible. Or la réalité intime des phénomènes correspondant à ces lois est — à l'échelle microphysique — à peu près irreprésentable.

A l'étage microphysique, le déterminisme change de forme ; seules les lois des grands nombres subsistent où règne la notion de probabilité statistique. Si, donc, il ne peut plus être question de détermination rigoureuse et nécessaire concernant la possibilité de prévision des phénomènes, le principe de causalité tombe en défaut ; du moins se réduit-il à la seule notion de cause, évidente mais imprévisible. Comme le souligne Philipp Frank, « s'il n'y a pas de règles de coordination connues, le principe de causalité devient une tautologie et les lois causales particulières de simples définitions des grandeurs d'états : elles ne disent rien de plus au sujet du monde réel ». (*Le principe de causalité et ses limites*).

En mécanique ondulatoire... « il n'est pas possible de coordonner à toute grandeur figurant dans une équation une donnée immédiate bien déterminée ou un résultat d'observation ; il faut avoir, au préalable, résolu tout le problème. On s'aperçoit alors que les équations du physicien ont perdu de ce fait leur valeur causale, du moins dans le sens où on le pensait autrefois. Ces lois n'associent plus des grandeurs directement observables, mais des grandeurs qui peuvent seulement, après une certaine élaboration, être comparées avec des grandeurs observables ». D'où une certaine interprétation du physicien. En conséquence, « si nous nous demandions si le principe de causalité est vraiment une loi de la nature, nous pourrions retourner la question sous toutes ses faces, nous arriverons toujours à la conclusion qu'il est impossible de donner une réponse, qu'elle soit positive ou négative ». En conséquence, encore, la construction (ou la représentation théorique, nécessairement abstraite) du monde « réel », c'est-à-dire « véritable, physique, objectif ou spatio-temporel » n'est pas autre chose que « la mise en ordre des données de notre expérience suivant un schéma ». La causalité n'est plus que ce qui permet d'incorporer les faits observables dans les équations, et la prévision qu'elle autorise n'a plus qu'une valeur statistique. Néanmoins, « il est absurde de tirer de la physique atomique des conclusions métaphysiques, alors qu'elle confirme simplement le mélange d'indétermination réelle et de tautologie qui caractérise la causalité en général ». (*Ibid.*)

En d'autres termes, ce qui est mis en question, c'est moins la causalité elle-même que les conceptions absolutistes formulées par la physique classique. La détermination est seulement probable ; elle n'est pas absolue. Ainsi la probabilité succède à la certitude formelle sans que, bien entendu, la notion de cause ait à en souffrir. La loi est affectée en ce que le mécanisme de déduction apparaît comme relatif et contingent.

C'est pourquoi, s'il est bien vrai que « l'explication probabiliste elle-même, consiste à insérer le réel observé dans le possible construit, et (que) la notion de la probabilité comme telle se définit précisément par ce rapport entre le réel et le possible », il nous semble que la formulation de Piaget soit excessive. Pour lui, en effet, « la déduction causale revient à fusionner la modification physique avec la transformation opératoire, par subordination du réel au possible, et à conférer aux généralisations des rapports légaux réels un caractère de nécessité, ou de probabilité,

en fonction de cette subordination même ». Or, il semble qu'on ne puisse inférer un réel physique des possibilités énoncées par une loi, fût-elle mathématique, ni subordonner son existence à une nécessité définie par cette loi. Les théories physiques ne sauraient être considérées comme l'« en-soi » des phénomènes, dût cet en-soi n'être qu'une abstraction. L'existence d'un phénomène n'est rendue possible que par l'incidence ou la coïncidence d'autres phénomènes ou de certains états eux-mêmes imprévisibles. On ne peut donc, en fonction de la subordination toute relative du réel aux lois que l'on en tire, conférer aux généralisations des rapports légaux réels un caractère de nécessité mais seulement de probabilité.

Si l'on préfère, les prévisions concernant l'existence probable d'un phénomène sont toujours différentes, de quelque manière, des mesures que l'on peut effectuer sur le phénomène réalisé. Le réel probable est distinct du réel réalisé en ce qu'il suppose un certain nombre de possibilités que l'« existant » réduit à une seule. Comme le remarque Pius Servien, « la chute d'un dé sur une face, si le dé est entièrement cubique et homogène, est équivalente à la chute qui se produit sur l'autre face ; mais, lorsque l'événement s'est produit, il n'y a plus qu'une seule possibilité et c'est pourquoi la probabilité n'existe qu'avec les dés en l'air » (10). Le dé à terre est un événement fortuit mais il ne constitue pas un possible égal à d'autres. La « chance » de ce possible, sa priorité sur les autres, d'où ressort l'événement, c'est ce que nous appelons le hasard. Mais cette « chance » est déterminée ; elle est conséquente d'une quantité de causes diverses. Ce n'est que parce que ces causes sont trop complexes et trop nombreuses, imprévisibles et indiscernables, que nous les attribuons au hasard, lequel, au dire de Poincaré, n'est que « la mesure de notre ignorance ». Or, la probabilité est fondée sur l'égalité des possibles. Loin de s'appuyer sur la fortuité, les lois statistiques ont pour objet l'élimination du hasard. La « chance » — ou la fortuité — est cernée par la loi des grands nombres. Elle est conséquente de la structure probabiliste de l'ensemble quoique non connaissable *à priori*.

Avant d'entreprendre l'examen critique des « relations d'incertitude » d'où est sorti le déterminisme statistique, rappelons brièvement sur quoi elles se fondent.

Le déterminisme consiste à pouvoir à tout instant prévoir quels seront les événements résultant d'autres événements antérieurs parfaitement connus et observés en appliquant certaines lois définies par l'expérience. Il exprime une exigence *à priori* postulant qu'il y a une science capable de nous procurer une représentation rationnelle de la réalité sans qu'on puisse lui tracer une limite nécessaire. C'est donc une application du principe de Causalité, mais qui suppose la rigueur absolue de ce principe.

Or, en microphysique, un dispositif apte à mesurer les coordonnées d'une masse très petite (tel un corpuscule) exclut la détermination de sa

(10) Cité par Paul Césari in *La logique et la science*. (Cf. d°, p. 134.)

vitesse. En conséquence, prévoir l'état futur de cette masse à partir de l'observation de son état actuel est une chose impossible. Cette remarque devait amener le physicien Werner Heisenberg à formuler, en 1927, le principe suivant, dit d'« indétermination » (qu'il vaudrait mieux, pour une quantité de raisons, qualifier de relations d'incertitude) :

« Il est impossible, même avec des techniques indéfiniment perfectionnées, de déterminer simultanément et avec une précision suffisante, la position et la vitesse d'un corpuscule, en raison du bouleversement apporté par la mesure elle-même dans le phénomène observé ».

Mais une chose est de savoir si cette prévision est impossible seulement pour l'observateur, auquel cas un état corpusculaire précis serait *indéterminable*. Une autre, de savoir si le phénomène lui-même est *indéterminé*, c'est-à-dire si son état « actuel » est ou n'est pas le seul déterminant de son état futur. Cette question, posée par Einstein dès le premier abord, devait entraîner une quantité d'interprétations théoriques plus ou moins contradictoires.

On sait que d'après les lois de l'électrodynamique classique, les charges en mouvement des électrons devraient rayonner sans cesse de la lumière. En raison de cette perte d'énergie constante, les orbites des électrons devraient se rétrécir sans cesse et l'électron tomber finalement dans le noyau. Or, on sait qu'il n'en est rien. A l'état normal les atomes ne rayonnent pas et les électrons demeurent à un niveau stationnaire. Pour que l'électron passe à un niveau orbital inférieur ou supérieur et quitte cet « état stationnaire », il faut qu'il émette — ou reçoive — une certaine quantité d'énergie. Mais ce ne peut pas être n'importe laquelle. Cette énergie est finie et définie: elle ne peut être inférieure au quantum d'énergie désigné par la constante de Plank et, si elle lui est supérieure, ce ne peut être qu'en raison de sa multiplication (on à 1 quantum ou bien 2, 3,... x quanta). Cette constante h, déterminée par Plank au cours de ses études sur le rayonnement noir, a été introduite dans le système atomique planétaire de Rutherford par Niels Bohr, en 1913. Or, c'est cette constante h qui est cause de l'indétermination quantique (du moins, qui en est la « mesure », la cause étant l'observation elle-même : la lumière, c'est-à-dire le flux de photons que l'on envoie sur le phénomène pour l'observer et qui le modifie ou le perturbe sensiblement).

« Notre description habituelle de la nature et particulièrement l'idée d'une rigoureuse légalité dans les phénomènes physiques, dit Werner Heisenberg, repose sur la supposition qu'il serait possible d'observer les phénomènes sans les altérer sensiblement. Subordonner une action déterminée à une cause déterminée, cela n'a de sens que si nous pouvons à la fois observer les actions et les causes sans en troubler la marche. Dans les théories classiques cette interaction a toujours été considérée comme négligeable. Dans la physique atomique cette interaction peut provoquer des modifications relativement grandes et incontrôlables. C'est pourquoi le principe de causalité, sous sa forme classique, n'est applicable, de par son caractère même, qu'à des systèmes isolés. Dans la physique de l'atome toute observation s'accompagne d'une perturbation finie et jusqu'à un certain point non contrôlable. Or, comme la description en

termes d'espace et de temps d'un événement physique dépend de l'observation, il s'ensuit que cette description d'une part et le principe de causalité de l'autre correspondent à des aspects complémentaires de la réalité qui mutuellement s'excluent ». (*Les principes physiques de la théorie des quanta*).

L'ordre de grandeur des interventions du sujet atteint une valeur telle que l'on peut parler d'une différence de nature dans le caractère et la qualité « objective » des choses observées. On retrouve, en microphysique, le caractère non distinctif du sujet et de l'objet, l'impossibilité d'une distinction précise entre l'objectif et le subjectif. Toutefois, il ne s'agit là que de la définition d'un « inobservable ». On pourrait croire, en effet, que le phénomène, quoique *indéterminable* n'en est pas moins *déterminé*. Mais les études menées dans ce sens se sont soldées par un échec, laissant entrevoir nettement le caractère indéterminé du phénomène. Louis de Broglie nous en informe, ci-après :

« Plus nos observations nous ont permis de connaître exactement la configuration d'un système atomique, plus par là même son évolution dynamique nous échappe et inversement. Si nous sommes parvenus à localiser les divers éléments d'un système, nous aurons seulement acquis une connaissance statique instantanée de ce système et nous serons dans l'incertitude complète au sujet des tendances dynamiques dont il est animé. Si, au contraire, nous parvenons à préciser l'aspect dynamique d'un système, nous serons dans l'incertitude quant à la localisation de ses parties ; nous pourrons bien alors énoncer des relations à caractère « causal » telles que des relations exprimant la conservation de l'énergie ou de l'impulsion, mais ces relations seront en quelque sorte sans support spatio-temporel et, suivant une expression de M. Bohr, elles « transcenderont » le cadre de l'espace-temps. Sans doute, on pourra bien encore trouver ici une évolution qui peut se prévoir à partir d'un état initial connu : c'est celle de la fonction d'onde de la Mécanique ondulatoire. Mais cette évolution détermine seulement comment varient les probabilités des diverses possibilités tant qu'aucun renseignement nouveau ne nous est fourni par l'observation sur l'état du système considéré. Il n'en résulte plus un déterminisme causal au sens ancien. Si l'on voulait à tout prix sauver le déterminisme, on pourrait encore, semble-t-il, chercher à invoquer l'existence de paramètres cachés ; les incertitudes qui nous empêchent d'établir un exact déterminisme des phénomènes seraient alors dues seulement à l'ignorance où nous serions de la valeur précise de ces paramètres cachés. C'est un fait très curieux (sur lequel M. Destouches a fort justement insisté) que l'on puisse démontrer l'impossibilité d'utiliser ici une telle échappatoire. La forme même des incertitudes quantiques s'oppose, en effet, à ce que l'on puisse attribuer leur origine à l'ignorance de certains paramètres cachés. La raison profonde en est que les incertitudes quantiques dérivent de l'existence même du quantum d'action et expriment l'insuffisance de la conception d'un espace-temps indépendant des phénomènes dynamiques qui s'y déroulent. La liaison entre l'aspect géométrique et l'aspect dynamique des entités physiques,

telle qu'elle est implicitement contenue dans la notion de quantum d'action et explicitement exprimée par les incertitudes quantiques et les distributions de probabilités correspondantes, est d'une nature radicalement nouvelle : c'est là la raison profonde pour laquelle il paraît bien être foncièrement impossible d'interpréter les incertitudes quantiques dans le cadre des idées classiques à l'aide de quelque artifice comme l'hypothèse des paramètres cachés » (11).

Les éléments qui sont indéterminables par l'expérience ne le sont donc pas seulement en raison de l'observation portée sur eux. Ils sont *en fait* indéterminés si l'on entend d'une détermination rigoureuse telle qu'on l'observe dans les phénomènes du monde sensible. Il n'y a point de « paramètres cachés » mais impossibilité manifeste de les constituer. A cet égard, W. Heisenberg est encore plus catégorique : « Supposer, dit-il, que derrière l'univers statistique perçu se cache un autre univers *vrai*, pour lequel serait valide le principe de causalité, c'est là une spéculation dont nous tenons à affirmer qu'elle est stérile et dénuée de sens. La physique doit se limiter à ce qui est perçu ». (*Ibid.*)

Laissant de côté ce que cet empirisme a d'excessif, on conviendra qu'il ne saurait y avoir de « causalité » hors de toute expérience *possible*, puisque la causalité est un principe que l'on tire de l'expérience. Si la notion de *cause*, c'est-à-dire de la relation nécessaire d'un antécédent à un conséquent demeure évidente, cette relation est imprévisible dans ses effets (donc, non intégrable dans une causalité qui exige cette prévision). De plus au niveau atomique les phénomènes ne dépendent pas d'un seul antécédent mais aussi bien de divers phénomènes coprésents dont l'influence est plus ou moins perturbatrice. Ces influences, incessamment variables, agissent comme autant de causes secondaires. La perturbation n'est donc pas seulement de l'observateur ou de l'observation : elle est inhérente à la production du phénomène et tient à la nature même du monde physique.

Pour prévoir avec quelque certitude l'état d'un phénomène quelconque, il faudrait connaître *tous* les phénomènes antérieurs qui agissent ou peuvent agir sur lui d'une façon plus ou moins déterminante, c'est-à-dire l'« état universel » du milieu au sein duquel il se produit, à défaut de l'état d'univers total. D'où l'on peut dire que l'indétermination n'est pas le fait d'une « absence de cause » mais bien plutôt d'un surcroît. C'est une manière de « surdétermination » dont les modalités sont imprévisibles. La détermination n'est évidente qu'*après coup*, une fois que le phénomène s'est produit, mais on ne peut jamais savoir *d'avance*, à quelque moment que ce soit, dans quel sens ni comment il va se manifester. On ne peut que le constater, nullement le déterminer : « un coup de dés jamais n'abolira le hasard »...

Toutefois, comme les modalités possibles ne sont pas infinies et que les phénomènes les plus instables obéissent à la loi des grands nombres, il est possible sinon de prévoir « à coup sûr », du moins d'envisager la

(11) In préface à *Physique moderne et philosophie*, de Jean-Louis Destouches, Hermann, 1939.

probabilité d'un phénomène dès l'instant que l'on considère non plus une unité mais un ensemble. Le déterminisme statistique s'est donc substitué au déterminisme classique, l'erreur ayant été de concevoir la causalité comme un principe régissant d'une façon absolue le monde des phénomènes, c'est-à-dire les affectant d'une même légalité impérieuse à quelque niveau et en quelque occasion que ce soit. La physique atomique démontre précisément qu'il n'en est rien.

On ne peut plus dire aujourd'hui comme Laplace : « Nous devons envisager l'état présent de l'univers comme l'effet de son état antérieur et comme la cause de l'état qui va suivre. Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers, et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle et l'avenir, comme le passé, serait présent à ses yeux ».

Compte non tenu de ce qu'une intelligence infinie ne serait plus une intelligence, un tel déterminisme postule une *pré-détermination* qui engendrerait un monde paralysé, figé devant sa propre fin, semblable à celui que nous laisse entendre Omar Khayyam lorsqu'il dit :

> « Avec la première argile ils pétrirent le dernier homme
> Et ils ensemencèrent la graine de la moisson dernière :
> Et le premier matin de la Création écrivit
> Ce qu'on lira à l'aube du Jugement dernier ».

Or le déterminisme n'est pas une pré-détermination. C'est le constat d'une relation causale dont on cherche à établir les lois. Lorsqu'une chose peut être absolument déterminée (par exemple lorsqu'elle est conséquente d'un invariant), sa détermination n'est qu'une tautologie. Et lorsqu'elle échappe à cette rigueur, alors la loi causale n'est plus — pour reprendre Moritz Schlick — qu'un critère constitué pour servir de guide à l'intelligence. Elle n'adhère à la réalité que dans certaines limites que l'expérience peut reconnaître.

Le monde est action et mouvement. De cette action, de ce mouvement sans cesse fluctuant et divers naît une certaine « liberté », c'est-à-dire une causalité imprécise, relevant d'une probabilité statistique ou, si l'on veut, du hasard. C'est cette « liberté » — cette probabilité — qui constitue le *devenir*.

Comme le souligne R. Lacape, « déterminisme et liberté sont deux aspects d'une même chose : la liberté s'aperçoit dans l'avenir, le déterminisme dans le passé ; la liberté est l'*élément de détermination*. C'est un fait entre les faits ». Mais soumis à trop de « possibles » pour qu'il puisse être prévu avec rigueur. (*Déterminisme et liberté*) (12).

(12) « Plus j'approfondis ce point, disait déjà Bergson en 1907, plus il m'apparaît que, si l'avenir est condamné à succéder au présent au lieu d'être donné à côté de lui, c'est qu'il n'est pas tout à fait déterminé au temps présent et si le temps occupé par cette succession est autre chose qu'un nombre, c'est qu'il s'y crée sans cesse de l'imprévisible et du nouveau ». (*L'évolution créatrice.*)

Il n'en est pas moins vrai que le caractère statistique du déterminisme relève d'un enchaînement causal, bien que cet enchaînement n'ait pas l'univocité qu'on lui supposait naguère. La causalité demeure le fondement des lois statistiques qui se révèlent dans les phénomènes de masse. Selon C.F. Von Weizsäcker (13), « la différence entre la physique classique et la mécanique quantique ne réside nullement dans le théorème conditionnel du principe de causalité, mais seulement dans les limites jusqu'où on peut pousser la détermination objective d'un état ». (*Le monde vu par la physique*).

On serait tenté de dire que les relations d'incertitude confirment la causalité mais en lui donnant une signification infiniment plus souple.

Lorsqu'Eddington voit un cas d'indétermination radicale dans le fait que « si l'on peut prévoir que, dans un corps radioactif, un certain nombre d'atomes feront explosion en un temps donné, il n'y a aucune possibilité de distinguer aujourd'hui l'atome qui fera explosion dans dix ans de celui qui encourra le même sort en l'an 150 000 », (*Sur le problème du déterminisme*), on peut répondre que cette indétermination est encore une forme de causalité.

Si l'on peut prévoir que, dans quarante ans, le tiers des humains actuellement vivants seront morts, on ne peut dire assurément lesquels au sens individuel du mot. Ce déterminisme est statistique. Il n'empêche que, pour chaque cas particulier, chaque décès sera bien la conséquence d'une cause — accident, maladie ou vieillesse. On ne peut prévoir que ce monsieur, en sortant de chez lui, recevra une brique sur la tête ou se fera écraser en traversant la rue ; mais la brique ou l'automobile auront bien été la cause de sa mort. Celle-ci aura bien été déterminée mais, assurément, elle n'était pas pré-déterminée. Rien ne permettait de prévoir cette coïncidence accidentelle. L'incertitude et l'imprévisibilité interdisent donc l'instauration d'une causalité formelle mais non le fait du déterminisme ou de la causation, car le hasard n'est pas autre chose qu'un déterminisme indéterminable : un indéterminisme pour le physicien mais non pour le philosophe. La plupart des controverses à ce sujet tiennent à ce qu'on entend presque toujours le déterminisme dans le sens exclusif d'une prédétermination, ce qu'il ne saurait être en aucun cas.

Les lois de la nature sont des lois statistiques qui deviennent de plus en plus probables à mesure que l'on accède à un niveau plus élevé où les choses ont de moins en moins d'influence les unes sur les autres, les corps matériels étant relativement stables. Le déterminisme, alors, s'affirme comme tel en ce que les phénomènes deviennent relativement prévisibles. Une certaine marge d'indétermination toutefois leur défend d'être jamais identiques, au sens absolu du mot. Un tel schéma supposerait un univers stratifié et serait contraire au dynamisme d'un réel en perpétuel devenir, un devenir qu'on ne saurait enfermer dans des lois strictes comme s'il n'était que la simple répétition du passé ou le décalque d'un plan pré-déterminé. Le devenir est au-delà de l'expérience.

Le déterminisme n'est donc pas une règle formelle *à priori*, applicable au même titre à tous les niveaux du monde physique. On pourrait

(13) A ne pas confondre avec le psychologue gestaltiste Viktor Von Weizsacker.

presque dire qu'il « se détermine » à mesure de la complexité croissante des phénomènes dont il permet de connaître la détermination. Tout comme eux, *il devient*.

70 *Remarques sur les relations d'incertitude*

N.B. — Ce chapitre, auquel nous donnerons en un autre ouvrage un caractère scientifique plus développé, nous paraît devoir prendre place à la suite des précédentes considérations sur l'indéterminisme en ce qu'il les éclaire — croyons-nous — d'un jour nouveau.

L'esthétique du cinéma que nous tentons d'élaborer ici — à tout le moins de situer sur ses bases psychologiques — ouvre nécessairement sur des aperçus qui justifient de notre position. Force-nous est donc de définir, au moins dans ses grandes lignes, cette philosophie qui est nôtre et qui constitue l'arrière-plan d'un système dont on essaie de dégager les structures fondamentales autant que les formes les plus évidentes.

Ceux que les considérations scientifiques qu'il implique rebuteraient pourront le « sauter » sans dommage pour la compréhension (au moins générale) de ce qui concerne le cinéma sous son aspect le plus immédiat.

Avant de développer les points de vue auxquels nous avons été amenés en étudiant certains aspects de l'atomistique, on soulignera tout d'abord que le principe d'indétermination est fondamentalement lié à une loi qui constitue un déterminisme important : la constante de Plank est connue au millième près. Le quantum d'action h est égal à $6{,}54 \times 10^{-27}$ erg-seconde. Il est indivisible. En deçà de cette valeur énergétique minima, rien n'existe au sens physique du mot. L'énergie E d'un photon lié à une onde de fréquence ν est égale à $h\nu$. La quantité de mouvement p des photons d'énergie $h\nu$ est égale à $\frac{h\nu}{c}$, et la longueur d'onde λ est égale à $\frac{h}{p}$.

Généralement, on assimile le photon — ou quantum d'énergie lumineuse — à la valeur h mais, d'après les théories les plus récentes et pour satisfaire à la statistique de Bose-Einstein, il semble que le photon soit assimilable non à un mais à deux quanta. Le quantum serait donc l'équivalent d'un demi photon et le photon l'association de deux corpuscules de masse nulle et de même nature obéissant aux équations de Dirac. Il semble également possible d'identifier le demi-photon au neutrino. Le photon serait égal à un neutrino + un anti-neutrino.

Quoi qu'il en soit, ces considérations étant sans importance ici, nous

conviendrons d'identifier, par simple commodité de langage, le photon au quantum h.

En ce qui concerne l'électron, on sait que sa quantité de mouvement p est égale au produit de sa masse par sa vitesse ($p = mv$) et que la longueur d'onde λ de l'onde électronique associée et égale à $\frac{h}{mv}$.

Enfin, les incertitudes introduites à l'échelle corpusculaire et qui sont conséquentes du quantum d'action ne sont que de l'ordre de grandeur de la constante h. Autrement dit, le produit de l'incertitude sur une coordonnée d'un corpuscule et de l'incertitude sur la composante correspondante de sa quantité de mouvement est toujours au moins égal à h. Si l'une des incertitudes est nulle, l'autre est infinie. Ce que traduit la formule $\Delta p.\Delta q \geqslant h$.

Examinons maintenant, aussi brièvement que possible, les données conséquentes de la double nature ondulatoire et corpusculaire de l'énergie atomique qui ont abouti aux relations d'incertitudes, celles-ci concernant aussi bien la matière que la lumière, c'est-à-dire l'électron et le photon.

Voyons d'abord le cas de la lumière.

Une onde, entendue au sens classique du mot, est *de quelque chose qui ondule*, c'est-à-dire d'un milieu élastique (eau, air) qui transmet les impulsions données par une énergie cinétique quelconque. Si cette énergie cesse de se manifester, l'onde s'évanouit. D'autre part, le milieu ainsi perturbé oppose, de par son inertie, une certaine résistance de telle sorte que l'énergie communiquée à la masse liquide ou gazeuse s'épuise peu à peu : les ondes s'affaiblissent de proche en proche.

Lors, donc, que l'on eut découvert le caractère ondulatoire de la lumière (Huyghens, Young, Fresnel), le premier point fut de savoir de quoi ces ondes étaient l'ondulation. Comme aucun milieu connu ne répondait à cette question, la lumière se propageant dans le vide, on imagina — lorsque Maxwell eut identifié la lumière aux ondes électromagnétiques — un milieu hypothétique, impondérable, servant de support aux phénomènes et que l'on baptisa *éther*.

Les astres se déplaçant par rapport à l'éther, la vitesse de la lumière devait donc être différente selon qu'on se déplaçait dans le même sens qu'elle ou en sens contraire. Or l'expérience de Michelson démontra que cette vitesse était la même (300 000 km./s.) dans tous les sens, quels que soient le mouvement et la position de l'observateur. La relativité devait expliquer ce phénomène, mais il s'en suivait que la lumière devait être autre chose que la simple ondulation d'un milieu élastique et que ce milieu, proposé uniquement « pour servir de sujet au verbe onduler », n'existait pas. Sans doute Einstein a-t-il conservé la notion d'éther, par commodité de langage, pour signifier certaines propriétés de l'espace, mais il serait préférable de n'en plus faire état.

Toutefois, bien que l'on se soit rendu compte que l'onde lumineuse ne correspondait pas à l'ébranlement d'un milieu comme il en était des ondes de la physique classique, on n'en continua pas moins de consi-

dérer cette onde lumineuse comme le mode de propagation d'une certaine quantité d'énergie dont la densité devait diminuer indéfiniment à mesure qu'elle s'« étalait » dans l'espace. C'est alors que la découverte de l'effet photoélectrique montra que les radiations étaient capables d'exercer des actions énergétiques qui ne s'affaiblissaient pas à mesure que la distance à la source augmentait.

Reconsidérant la question et reprenant la théorie corpusculaire de Newton, Einstein fut amené à introduire la notion de quanta de lumière (lichtquanta) à côté et « en plus » de la notion d'onde. « Le champ électromagnétique constituant la lumière, disait-il en 1909, n'apparaît plus comme l'état d'un milieu hypothétique mais comme construction *sui generis* sortant de la source et analogue à une émission » (14). Considérées jusque-là comme contradictoires, les conceptions d'onde et de corpuscule devaient donc s'associer dans une représentation unique encore mal définie, ces deux formes apparaissant toutefois comme complémentaires.

De nombreuses considérations sur lesquelles il serait trop long de s'étendre ici devaient conduire Louis de Broglie à postuler, en 1924, l'existence d'une onde électronique. La matière paraissait constituée elle aussi par des ondes et des corpuscules intimement associés. En démontrant la diffraction des électrons, les expériences de Davisson et Germer vinrent confirmer cette thèse, donnant ainsi naissance à la mécanique ondulatoire.

Désormais, l'onde lumineuse ne pouvait plus être conçue sans être associée à des corpuscules en raison de la discontinuité de certains effets, (effet Compton, effet photoélectrique), en raison aussi de ce qu'on attribuait au seul photon le pouvoir de « maintenir » l'état énergétique dans la propagation de l'onde.

Parallèlement, l'électron ne pouvait plus être conçu, sans être associé à une onde parce que, dans certains cas, il se comportait comme la lumière.

Cette dualité des ondes et des corpuscules devait donner lieu, au cours des vingt années qui suivirent, à de nombreuses interprétations contradictoires dont les pointes extrêmes furent représentées par Louis de Broglie et Erwin Schrödinger, d'une part, Niels Bohr, Heisenberg et Dirac, de l'autre.

Tout d'abord, il apparut que l'onde seule devait avoir une réalité physique. En effet, la propagation des ondes se fait suivant un déterminisme très précis, régi par leurs équations de propagation. C'est seulement au point de vue corpusculaire que le lien causal, introduit par la mécanique entre les états successifs du mouvement, disparaît au sens indiqué par les relations d'incertitude. Pour Louis de Broglie, donc, (théorie de 1927), le corpuscule n'est rien de plus qu'une singularité au sein d'un phénomène ondulatoire étendu dont il est le centre. C'est une

(14) *Exposé sur la théorie de la lumière*, 1909.

« quantité d'énergie » guidée par une « onde-pilote ». Cependant, l'onde, bientôt, ne devint plus qu'une « onde de probabilité » :

« A tout corpuscule est associée une onde Ψ. A cette onde plane et monochromatique correspond une énergie du corpuscule égale à $h\nu$ et une quantité de mouvement du corpuscule égale à $\frac{h}{\lambda}$. Si donc on connaît exactement l'énergie E et la quantité p d'un corpuscule, on doit lui associer une onde plane de fréquence $\frac{E}{h}$ et de longueur d'onde $\frac{h}{p}$ Cette onde représente alors l'état d'énergie et de quantité de mouvement bien définies du corpuscule ». (*Matière et lumière*).

Sous l'influence grandissante d'Heisenberg et de l'« école de Copenhague », ondes et corpuscules ne sont plus, désormais, que des « représentations de probabilité ». Leur existence « réelle » (au sens concret du mot) apparaît d'autant plus aléatoire qu'elle est irreprésentable objectivement dans le cadre de notre expérience immédiate. Il semble pourtant qu'une certaine prééminence soit accordée au corpuscule :

« L'onde lumineuse, écrit Louis de Broglie, apparaît comme traduisant en quelque sorte la réalité physique alors que, cependant, elle n'est qu'un champ de probabilités réglant les manifestations discontinues et localisées des divers photons. Cette interprétation assez subtile paraît bien être la seule qui permette de concilier l'existence des photons avec les vérifications de la théorie ondulatoire de la lumière ». (*Ondes, corpuscules, mécanique ondulatoire*). Toutefois, ajoute par ailleurs l'éminent physicien, « les corpuscules isolés n'ont qu'un caractère fugitif, théorique et abstrait. Ce qui compte, c'est l'ensemble, un système qui ne peut être considéré comme étant rigoureusement une réunion de corpuscules mais d'interactions entre des éléments dont l'apparence corpusculaire est relative à l'expérience ». (*Physique et microphysique*).

Or, ce système retrouve singulièrement, sous une définition abstraite, l'onde d'où l'on était parti. Vu l'extrême petitesse du photon, leur nombre infiniment grand dans un rayonnement donné fait que la différence entre la structure discontinue d'une succession de photons et la structure continue d'un mouvement ondulatoire est à peu près nulle. Développé dans un « espace de configuration » non semblable à l'espace tri-dimensionnel classique (équations de Schrödinger), ce système traduit le caractère « abstrait » des ondes de la mécanique ondulatoire ; mais un caractère qui paraît être justement l'expression de leur réalité concrète : une réalité non semblable à celle des ondes de la mécanique classique, se développant dans un espace non semblable à celui de notre expérience immédiate.

Ce point de vue étant, sous son aspect le plus général, celui que nous défendrons ici, nous rappellerons, pour commencer, celui de M. Schrödinger duquel nous sommes partis :

« Une interprétation qui paraît avoir toujours la préférence de M. Schrödinger, souligne Louis de Broglie, consiste à nier la réalité du dualisme en contestant l'existence des corpuscules. Seules les ondes

auraient une signification physique analogue à celle des ondes des théories classiques. Dans certains cas, la propagation des ondes donnerait lieu à des apparences corpusculaires, mais ce ne serait là que des apparences ». (*Nouvelles perspectives en microphysique*).

La principale objection faite aux idées de Schrödinger d'après lesquelles le corpuscule serait un « paquet d'ondes » n'occupant qu'une très petite étendue est que, selon les équations de propagation des ondes, un tel groupe, s'il se trouve réalisé en un moment donné, doit se disperser en un temps extraordinairement court : *Le groupe d'ondes ne présente pas le caractère de permanence lié à l'idée de corpuscule.*

Nous soulignons cette dernière phrase car elle est le point de départ de notre hypothèse. La critique qu'elle présente n'est valable en effet que pour autant que la permanence du corpuscule est une chose évidente, ce qui est loin d'être démontré.

Cette idée de « permanence » est liée fondamentalement à celle d'une onde incapable de maintenir l'énergie dont elle est l'expression, énergie qui — dit-on — doit être concentrée dans un espace très petit sous peine de s'évanouir progressivement au sein des ondes qui la propagent. Mais cette conception relève de la physique classique. Bien que l'on sache pertinemment que les ondes lumineuses sont étrangères à celles d'un « milieu qui ondule », on n'en continue pas moins d'appliquer à ces ondes des concepts qui sont sans rapport avec les exigences qu'elles supposent. D'où l'idée, non seulement de manifestations corpusculaires, mais de la « permanence des corpuscules », permanence qui implique à son tour la notion de *simultanéité* et, donc, la co-existence des ondes et des corpuscules dans les expressions fondamentales de la lumière et de la matière. Or, s'il est bien vrai et physiquement démontré que la lumière et la matière sont *à la fois* ondes et corpuscules, c'est-à-dire se manifestent tantôt comme ondes, tantôt comme corpuscules, la simultanéité qu'on attribue à ces différents aspects n'est qu'une déduction toute théorique fondée sur des concepts qui ne peuvent plus avoir cours au niveau de la microphysique.

De toutes façons, les particules élémentaires ne sont pas « individualisables » et n'ont pas de propriétés intrinsèques. Ce ne sont pas de « petites billes » obéissant aux lois de la dynamique classique, assimilables à la mécanique des boules de billard et tels qu'on les retrouverait au terme d'une certaine évolution comme on retrouve un même individu au bout d'un certain temps. On ne retrouve que des équivalences.

Bien que la mécanique quantique soit tout entière dirigée contre la notion d'objet-en-soi, l'idée de corpuscule « en soi » est difficile à vaincre même chez ceux qui conviennent le plus volontiers de la non-identité des particules. Le besoin de trouver le photon « quelque part », sur l'onde, quand il se manifeste comme tel à l'émission et à l'absorption, relève encore d'un concept mécanique et non d'un concept électromagnétique. Si une boule de billard part de *A* pour arriver en *B*, elle se trouve nécessairement, à un moment donné, sur l'un quelconque des points de la trajectoire qui relie *A* et *B*. Il n'en est pas du tout de même des photons qui ne se trouvent « nulle part » sur le trajet d'une onde,

sauf au point d'observation qui — nous le verrons — les « reconstitue » en les spatialisant.

Les travaux de Jean Mariani ont démontré que l'objet physique, au niveau des corpuscules, est une « structure » conséquente du complexe formé par l'appareil de mesure et le système observé. Il leur est corrélatif. Il est donc absurde de se demander si les photons ou les électrons sont « en soi » des ondes ou des corpuscules, c'est-à-dire s'ils possèdent ces propriétés hors de l'observation qui les révèle comme tels puisque ce ne sont que des apparences relatives à cette observation. Pour le physicien, ce sont seulement des aspects de la fonction —, laquelle donne la probabilité d'un résultat possible dans une expérience donnée. La représentation des choses révélées par cette expérience n'est que la figuration symbolique d'une réalité impossible à objectiver.

Cette impossibilité ne le doit pas seulement à l'extrême petitesse des phénomènes qui échappent à toute saisie « objective », mais encore et surtout parce qu'on ne peut pas analyser l'espace atomique à partir des notions inhérentes à notre espace immédiat et, donc, ramener les données plus ou moins expérimentales de la micro-physique à notre expérience du monde et des choses.

L'une des erreurs fondamentales fut d'appliquer à la mécanique des atomes les lois observées dans le monde macroscopique comme si l'infiniment grand et l'infiniment petit n'étaient que des dimensions extrêmes que l'on pourrait éventuellement rapporter à une même échelle. Surtout, de considérer l'espace comme un cadre donné *à priori*, indépendant des phénomènes et antérieur à eux, et d'introduire ceux-ci dans celui-là selon une relation simple de contenant à contenu. Or, il apparaît que l'espace, comme le temps, est *conséquent* des phénomènes dont l'ensemble constitue le réel physique, phénomènes qui sont, à la base, l'énergie et le mouvement. L'Espace-temps n'est que la projection de ces phénomènes dans une structure qu'ils déterminent de par les relations qu'ils entretiennent entre eux, structure qui les ordonne et les coordonne selon la logique de leur évolution. A mieux dire, l'Espace-temps est une *fonction d'univers*, nullement un substrat.

Jean Perrin disait déjà voici trente ans : « L'atomistique récente paraît démontrer que le cadre spatio-temporel ordinaire cesse d'être utilisable aux derniers confins de la matière pour décrire l'ordonnance intime de choses dont cela peut garder un sens de dire qu'elles sont de moins en moins complexes, de moins en moins riches en possibilités mais non pas de dire qu'elles sont de plus en plus petites ».

Aussi bien, ce qu'on pourrait appeler la « relativité de l'espace » n'est-elle pas strictement dimensionnelle. Les champs de force microscopiques et macroscopiques sont incommensurables parce qu'ils ne sont pas régis par les mêmes lois. Ce sont, au sens physique du mot, des *espaces différents*. Bien que la loi de Coulomb qui lie les électrons au noyau soit mathématiquement semblable à la loi d'attraction de Newton qui régit les systèmes planétaires, l'analogie se limite là. La mécanique des électrons est sans rapports avec celle des planètes ; leur gravitation

est soumise à des lois relatives à une causalité dont l'enchaînement est tout autre.

Les éléments de l'univers microphysique créent un espace différent du nôtre *parce que* leurs relations et interactions se rapportent à des champs de force ayant une autre structure et, donc, un autre sens physique. On ne saurait les définir en les rapportant à ce qu'ils seraient s'ils se produisaient dans notre espace, mais on doit chercher à définir leur espace en raison de la manière dont ils réagissent relativement entre eux. Il y a sans doute, il doit y avoir une « spatialisation » possible de l'univers intra-atomique, mais elle ne peut qu'être sans rapports directs avec celle de notre espace immédiat. On peut dire, assurément, qu'une théorie atomique pure n'est possible qu'*affranchie des lois de la physique classique*.

N'étant pas une forme *à priori* indépendante de son contenu mais qui tout au contraire en est *fonction*, l'espace — croyons-nous — se précise (au sens géométrique du mot) à mesure que les phénomènes microphysiques s'ordonnent et se coordonnent en l'espèce des corps matériels de l'univers macroscopique, c'est-à-dire selon des structures de plus en plus nettement définies et de plus en plus stables. Il s'ensuit qu'au niveau atomique les notions de masse et d'inertie n'ont pas tout à fait le même sens que dans l'espace immédiat. L'identité de la masse et d'un lieu précis, c'est-à-dire d'un corps déterminé, est un fait dont le sens n'apparaît qu'au niveau de la matière organisée.

Ainsi, l'« onde de probabilité » de Born, qui « situe » le corpuscule dans un espace de configuration de caractère abstrait et qui considère les fonctions d'ondes comme autant de points d'un espace de Hilbert à un nombre infini de dimensions, n'est qu'un imaginaire. Mais les dimensions multiples introduites par le formalisme mathématique « traduisent » en quelque sorte les qualités d'un espace encore instructuré ou mal défini ; on peut dire qu'elles correspondent à une « incertitude » de caractère géométrique.

En fait, il n'y a et ne saurait y avoir d'autres « dimensions » que celles représentées par les coordonnées de l'espace-temps. Les *n* dimensions autres que celles de ces quatre coordonnées sont des *déterminations physiques*, exprimables en termes de géométrie analytique, mais non des déterminations strictement spatio-temporelles conséquentes, justement, de ces déterminations de champ.

Par exemple, le corpuscule, qui n'est rien d'autre qu'un « champ de force », est le centre d'un phénomène étendu qui « crée » l'espace de par les relations qu'il entretient avec les champs de force les plus voisins, de par les « tensions » qu'il provoque. Sa présence modifie les propriétés des « champs » environnants. Donc, pour éviter les contresens et les confusions, il vaudrait mieux parler d'espaces à *n* relations ou à *n* déterminations plutôt qu'à *n* « dimensions ».

Dès l'instant que l'on admet l'espace comme ayant essentiellement un sens physique, comme étant une « fonction d'univers » et non un cadre *à priori*, le problème de l'insertion du mouvement dans l'espace géométrique ou, si l'on préfère, le problème de la « spatialisation du

mouvement » apparaît bien comme un faux problème, puisqu'il consiste à vouloir introduire la cause (le mouvement) dans son effet (l'espace) en considérant celle-là dans celui-ci avant même qu'il n'en soit conséquent. On considère un espace qui « contient » du mouvement alors que c'est ce mouvement qui crée l'espace — *son espace*, relatif lui-même à la *durée* de production du phénomène.

« Cette mesure qui projette en quelque sorte l'entité élémentaire en un point du cadre fixe de notre espace géométrique, note Louis de Broglie, le prive, peut-on dire, de toute mobilité et nous laisse dans l'ignorance complète de son mouvement ». (*Physique et microphysique*).

En effet : si l'on considère la flèche de Zénon en un temps *t*, on l'immobilise ; elle n'avance plus. Si, au contraire, elle avance et si l'on considère son mouvement, alors on ne peut plus la localiser, lui conférer un lieu précis en un temps *t*. Autrement dit, considérer une « position » dans l'espace, c'est fragmenter cet espace en une série de points discontinus ou de parties distinctes et successives ; c'est arrêter le devenir (ou le mouvement) dans sa course, c'est immobiliser la « fonction d'univers » dans son acte créateur en ne considérant que son caractère spatial, la durée étant alors réduite à un « temps » sans durée fixé dans cet espace même.

La double fonction spatiale et temporelle ne peut pas intégrer l'immobilité de l'un seulement de ses aspects dans la mobilité de l'autre. On ne peut pas fixer un « point d'espace » dans la mobilité du temps pas plus qu'un « moment » sans durée dans un développement spatial. Le problème soulevé par les incertitudes d'Heisenberg et qui se réduit à cette constatation n'existe qu'en raison des principes de la mécanique classique qui se rapportent à un espace euclidien où la durée, tenue pour nulle ou pour absolue (ce qui revient au même) n'entre pas en ligne de compte.

En définitive, l'espace et le temps, qui ont une *signification* physique, n'ont par eux-mêmes aucune *réalité* au sens phénoménal du mot. Le continuum spatio-temporel, qui est le seul *continu* du monde physique, est un cadre *conséquent* de la discontinuité des phénomènes. Déterminé bien plus que déterminant, il est la *mesure* — le témoignage, la preuve — de leurs relations, interactions et transformations, mais rien de plus.

Tout phénomène étant nécessairement fini et défini, c'est-à-dire *limité*, on ne saurait poursuivre indéfiniment la divisibilité des corps matériels. Les dimensions étant toujours « de quelque chose », il y a nécessairement une « plus petite dimension » en-deçà de laquelle rien ne saurait exister au sens physique du mot. L'origine de l'existant réel marque les limites d'un « point » qui n'est pas une virtualité mathématique divisible à l'infini.

Partant de ce principe, nous postulons qu'à la plus petite quantité d'énergie possible (quantum de lumière) correspondent *nécessairement* une plus petite durée et une plus petite étendue qui sont les « dimensions propres » de ce quantum c'est-à-dire son « volume » et son temps d'émission (ou d'absorbtion). En deçà de ce « temps zéro » et de cet « espace zéro », il ne saurait y avoir ni temps ni espace, de même qu'il

ne saurait y avoir d'énergie en deçà de la valeur h ; en fait, aucun « réel physique ».

Nous représenterons cette « plus petite cellule » spatio-temporelle, ce quantum d'espace et de temps par le symbole Λ. Dans la mesure, donc, où $h = \Lambda$, c'est-à-dire dans la mesure où, réduit à ses dimensions propres, le photon est considéré dans un état stationnaire équivalent au temps zéro de valeur énergétique nulle, il apparaît (ou se révèle) sous une forme ponctuelle. Mais cette quantité d'énergie h, qui ne peut se manifester comme telle que dans le mouvement et par le mouvement, s'exprime, aussitôt émise, selon la relation de fréquence $E = h\nu$ en *se propageant sous une forme ondulatoire*. Le photon perd donc ses qualités « ponctuelles ». Il les retrouvera cependant, chaque fois que, pour une raison quelconque, un « paquet d'ondes » correspondant à la quantité h sera de nouveau inséré dans l'espace-temps Λ.

Autrement dit, l'onde n'est pas plus le « guide » des corpuscules que leur « probabilité de situation ». C'est le *mode de propagation* de l'énergie, la *transformation* des corpuscules en une onde *qui maintient, sous cette forme ondulatoire, la quantité d'énergie et de mouvement qu'elle exprime*, l'énergie n'ayant une forme ponctuelle qu'à la limite quantique qui préside à son existence ou à sa disparition.

En raison de la relation de Plank, il faut un certain « espace de temps » pour pouvoir déterminer l'énergie d'une particule ou la fréquence d'une onde. Connaître la particule (fixée dans l'espace ne serait-ce qu'un millionnième de seconde) c'est donc ignorer son énergie, et connaître son énergie — ou la fréquence de l'onde — c'est ignorer la particule. Les relations d'incertitude qui affirment que la connaissance exacte de l'énergie est incompatible avec la détermination exacte d'un temps ne disent pas autre chose. Seules les conclusions que l'on en tire sont différentes.

Ainsi, *par le fait même* qu'une observation quelconque détermine la position d'un corpuscule (et, donc, *détermine* la « forme » corpusculaire), il est impossible de préciser la fréquence de l'onde, l'énergie ne se manifestant plus sous son aspect dynamique, mais quantique. Inversement, aucun phénomène ondulatoire ne permet de saisir le corpuscule puisque celui-ci n'existe plus comme tel dans l'onde de propagation. Il reste évident toutefois que les mesures successives sont incertaines en ce sens que, de par son acte même, la seconde mesure perturbe les résultats de la première.

En bref, nous pensons qu'il n'y a pas d'onde « associée » au corpuscule, mais tantôt l'un, tantôt l'autre. Point de dualité, donc, mais deux aspects complémentaires dont la complémentarité, toutefois, *n'est pas simultanée* ; deux aspects qui sont conséquents et du mode d'observation porté sur eux, et d'une certaine relation entre le phénomène observé et la « quantité » d'espace-temps au sein duquel on l'observe ou au sein duquel il se produit.

Si l'on voulait donner une représentation imagée et — précisément — cinématographique de la chose, on pourrait dire ceci :

Lors de la projection d'un film, il y a une image au départ, c'est-à-

dire sur la bande qui défile dans le projecteur et une image à l'arrivée, sur l'écran. Mais, entre ces deux points extrêmes, *il n'y a pas d'image*. Il n'y a, en effet, qu'un ensemble de faisceaux lumineux qui, ayant traversé sur la pellicule des plages plus ou moins transparentes, contiennent des quantités de lumière infiniment variables. Ces variations d'intensité lumineuse produites sur l'écran dessinent des zones d'ombre et de lumière qui reconstituent ou restituent l'image originale. Mais on peut « retrouver » cette image en tout point compris dans la « trajectoire » du cône lumineux, pourvu seulement que l'on interpose en ce point une surface plane perpendiculaire à l'axe de projection.

Remplacez l'image originale par le « point d'émission » du photon, le cône lumineux par l'onde de propagation, la surface faisant écran par le quantum spatio-temporel Λ et vous retrouverez le photon, c'est-à-dire la valeur quantique h sous une forme corpusculaire : Exactement ce qui se passe dans l'effet Compton ou dans l'effet photoélectrique, étant évident que, dans ces effets, l'énergie lumineuse prend nécessairement l'aspect cospusculaire puisqu'elle ne peut se manifester que par petits paquets discontinus et puisque en deçà de ces « petits paquets » de valeur h et d'espace-temps Λ *il n'y a rien*. Rien du moins qui puisse se manifester au sens physique du mot, c'est-à-dire « prendre corps ». Mais aucun calcul ne saurait indiquer la « probabilité de situation » de l'image dans le faisceau lumineux, probabilité qui ne serait jamais autre chose qu'un « imaginaire ».

La « fonction de probabilité » permet, dit-on, de déterminer la probabilité de trouver le corpuscule en un point donné. Mais cette probabilité n'existe qu'en vertu de la permanence supposée du corpuscule. Ce n'est rien de plus qu'une figure mathématique qui donne le lieu supposé du corpuscule présupposé.

On sait que le produit des erreurs conséquentes des incertitudes relatives aux définitions simultanées de position et de mouvement demeure toujours supérieur à la constante de Plank. Cela ne revient-il pas à dire qu'aux limites de cette constante il n'y a plus d'incertitude ? Et, donc, que le corpuscule n'est localisable — n'existe comme tel — que pour autant qu'il correspond à cette valeur h donnée dans l'espace-temps Λ ?

Aucune expérience en effet n'a permis de déceler une manifestation ponctuelle de l'énergie lumineuse ailleurs qu'aux points d'émission ou d'absorbtion du quantum, c'est-à-dire ailleurs que là où la quantité d'énergie h se manifeste dans l'espace-temps Λ. Partout où le point d'observation suppose un espace-temps supérieur à cette cellule élémentaire, la valeur quantique h s'étale dans une onde, devient un « train d'ondes » d'énergie $h\nu$. En conséquence, le problème de la détermination *simultanée* de la position et de la vitesse d'un corpuscule n'a pas plus de sens physique que celui de la « trajectoire » d'un photon, pour la raison toute simple que le corpuscule en propagation *n'est plus un corpuscule*.

« Si nous voulons augmenter la précision sur la position dans le sens vertical, dit Langevin, nous allons prendre deux lames situées dans

un même plan d'onde et les rapprocher afin de réaliser une fente horizontale perpendiculaire à la direction de propagation. Plus cette fente sera étroite et plus nous aurons de précision au sujet de la position de l'électron (ou du photon) dans la direction verticale, l'erreur sur cette position étant précisément égale à la largeur de la fente ». (*Notion de corpuscule et d'atome*).

D'où l'on peut conclure que si la fente pouvait avoir une largeur assez petite pour correspondre aux « dimensions » du photon, il n'y aurait aucune incertitude quant à sa position, le photon retrouvant sa structure corpusculaire dans les limites mêmes de cette fente. Si sa largeur était plus petite (chose impossible *à priori* puisqu'il n'y a pas de dimensions concevables en-dessous des limites du photon), alors il n'y aurait plus rien. Mais, dès l'instant qu'elle est plus grande, le corpuscule alors saisi « en propagation » n'est plus discernable, sa quantité de mouvement étant ondulatoire.

Ce qui est vrai pour la lumière l'est également pour l'électron. Celui-ci n'est que le « moment » d'une énergie orbitale de nature ondulatoire. Il n'apparaît sous une forme corpusculaire que lorsqu'il peut être saisi dans le cadre spatio-temporel qui définit son « corps propre ». Ce cadre, bien entendu, est supérieur à λ, l'électron étant beaucoup plus considérable que le photon. On peut toutefois le représenter symboliquement par λe.

En vertu de la relation de de Broglie, « la quantité de mouvement d'un électron est liée au nombre d'ondes k de l'onde associée, selon la relation $p = hk$ ». Notre hypothèse rejetant la simultanéité de l'onde et du corpuscule, nous dirons, en interprétant : « La quantité de mouvement de l'onde électronique est liée au nombre d'ondes secondaires ou harmoniques k qui lui sont associées, selon la relation $p = hk$ ». Et si les ondes, très nombreuses, interfèrent et s'annulent, elles ne le peuvent à l'« intérieur » du cadre λe qui représente la concentration extrême de l'énergie, c'est-à-dire l'aspect relativement ponctuel de l'électron qui ne peut disparaître qu'en émettant un nombre de photons égal à h ou à quelque multiple de h. On pourrait presque dire que c'est le *spin* (15) qui, non seulement caractérise les corpuscules mais les définit comme tels (avec, pour l'électron, le moment magnétique lié à ce spin). Si l'on préfère, l'électron serait le « moment » magnétique de l'onde électronique comme le photon, le « moment » énergétique de l'onde lumineuse.

Néanmoins, vouloir préciser une quelconque localisation c'est — croyons-nous — introduire le corpuscule dans « notre » espace, c'est-à-dire dans une représentation non conforme, l'espace atomique étant mal défini et donc indéfinissable au sens géométrique du mot. C'est admettre une fois de plus un espace « en soi » qui serait espace de rien et qui existerait antérieurement aux champs de force qui le constituent. D'autre part, la localisation (supposée) étant observée au moyen d'une certaine

(15) Le spin du photon est de valeur 1 (ou $\frac{h}{2\pi}$) ; celui de l'électron, de valeur 1/2 (ou $\frac{h}{4\pi}$).

quantité de lumière, on augmente automatiquement la quantité de mouvement de l'électron par cession d'énergie lumineuse (photons). De ce fait, l'électron change d'orbite ou se déplace et l'on perd à la fois l'évaluation précise de son mouvement et la détermination précise de sa situation. Impossible « en fait » cette localisation l'est *à priori* de par la nature même de l'espace atomique.

Quoi qu'il en soit, les expériences qui ont confirmé la complémentarité des ondes et des corpuscules ne l'ont jamais fait que selon des processus *successifs*. Comme le remarque Louis de Broglie — peu suspect du désir d'identifier les ondes et les corpuscules —, « chaque fois que le comportement d'un corpuscule peut se représenter par la propagation d'une onde monochromatique plane, son aspect granulaire disparaît et chaque fois que ce comportement peut se représenter par le déplacement d'un grain localisé dans l'espace, son aspect ondulatoire disparaît ». (*Ondes, corpuscules, mécanique ondulatoire*). L'idée de simultanéité ne le doit qu'à la *permanence supposée* des états corpusculaire et ondulatoire que nous tenons pour les aspects *différents* d'une *même* réalité.

Le fait que la probabilité pour qu'un photon produise un effet photoélectrique en un point soit proportionnelle à l'intensité de l'onde en ce point (expérience de Taylor) ne peut que confirmer cette hypothèse puisque, sauf aux points d'impact qui voient l'annihilation totale ou partielle des photons, la lumière se manifeste toujours sous une forme ondulatoire.

Alors que, dans l'expérience de Bohr, un faisceau d'électrons projeté sur la surface d'un cristal produit *à la fois* (mais séparément et *successivement*) des manifestations ondulatoires et corpusculaires (d'où cette fâcheuse idée de permanence), un faisceau de lumière projeté sur une plaque cristalline n'y provoque que des phénomènes d'interférences. Sans doute parce que les structures du réseau cristallin ne sont pas assez étroites pour permettre aux trains d'ondes (quelles que soient leur fréquence et leur longueur d'onde) de « réaliser » la quantité h dans un espace-temps équivalent à λ. Il a toujours des différences de phase provenant de l'écartement du réseau. L'onde de propagation se manifeste donc d'une façon ondulatoire, exclusivement, comme dans l'expérience des trous de Young et dans toutes les expériences qui ne portent pas atteinte au quantum.

Dans l'expérience de Bohr, un dispositif dit « canon à électrons » projette un faisceau d'électrons sur la surface d'un cristal (en fait, dans les couches atomiques superficielles de ce cristal). Chaque électron, qui a une quantité de mouvement parfaitement déterminée, peut être représenté par une onde monochromatique plane (nous dirions : *est* une onde monochromatique plane). Si l'on place un écran dans l'axe perpendiculaire à celui du « rebondissement » des électrons, ceux-ci se développent sur cet écran selon des zones d'interférences. Il y a diffraction des électrons et, donc, manifestation ondulatoire. Mais si l'on remplace l'écran par une plaque photographique, les électrons diffusés apparaissent comme autant de points d'impact localisés en un lieu privilégié de

cette plaque. (Il est possible de combiner les deux aspects de l'expérience en installant un dispositif un peu plus compliqué : les électrons diffractent sur l'écran et se produisent ponctuellement sur la plaque située au delà).

Pour expliquer ce double phénomène on peut supposer que, si les structures atomiques du réseau cristallin séparent, en raison de leur différence de phase, les ondes successives ou superposées qu'elles diffusent, donnant lieu de la sorte aux phénomènes d'interférences ou de diffraction, ces structures (dont le champ est de l'ordre de 10^{-8} cm.) doivent permettre de « retrouver » les dimensions propres de l'électron (10^{-13} cm.) en accordant à certains « paquets d'ondes » la chance de coïncider avec la structure spatio-temporelle $\Lambda\, e$. Cela, en raison de la phase de ces ondes et de leur incidence par rapport aux champs atomiques traversés. On justifierait de la sorte le fait que les électrons ne se manifestent d'une façon ponctuelle que dans certaines directions privilégiées et qu'un certain nombre d'entre eux seulement agissent comme des corpuscules quand l'ensemble du « flot électronique » diffracte. On peut supposer également que, selon l'incidence et la phase de ces ondes, les champs atomiques « resserrent » ou « polarisent » certaines d'entre elles. En arrivant sur la plaque où ils sont arrêtés brusquement, les « paquets d'ondes » retrouveraient, à la faveur de ce temps d'arrêt, la structure $\Lambda\, e$ équivalence à la forme corpusculaire de l'électron.

De toutes façons, il apparaît que la détermination *simultanée* de la quantité de mouvement d'une onde et de la localisation d'un corpuscule n'est pas impossible en raison seulement des incertitudes relatives à l'observation, mais en raison de la nature même des phénomènes électroniques ou électromagnétiques, lesquels ne se manifestent jamais que sous l'un de ces deux aspects effectivement complémentaires mais *non simultanés*. Il n'y a pas ondes *et* corpuscules mais l'une *ou* l'autre de ces formes conséquentes d'une perpétuelle *transformation*, les manifestations *apparentes* de l'énergie étant relatives au cadre spatio-temporel au travers duquel on les considère. Les déterminations de probabilité de l'un quelconque de ces états à partir de la connaissance de l'autre ne sont que les déterminations mathématiques d'un phénomène d'autant moins saisissable qu'il n'existe nulle part ailleurs que dans ces formules, lesquelles représentent une réalité supposée, non une réalité vraie.

71 *De quelques notions d'Espace*

Si l'on en croit Kant, l'espace serait une forme *à priori* de l'entendement. Car, dit-il, « on ne peut jamais se représenter qu'il n'y ait pas d'espace, bien qu'on puisse très bien penser qu'on n'y rencontre pas d'objets ». (*Critique de la raison pure*).

Pourtant, si cette connaissance nous était donnée *à priori*, nous n'aurions pas à la déduire de notre expérience. Etant la condition préalable à toute possibilité de préhension et de compréhension elle

supposerait la connaissance implicite des propriétés des choses. Or cette connaissance ne nous est pas donnée ; nous ne l'obtenons qu'au terme d'une certaine expérience.

Par le fait que les choses sont *là, avec* l'espace et *dans* l'espace, nous ne pouvons nous les représenter autrement, mais c'est seulement par l'expérience que nous pouvons avoir une notion claire de cet espace. Aussi bien, et bien qu'il conditionne notre entendement, l'espace n'est-il qu'une construction de l'esprit établie *à posteriori*.

Ce n'est en effet que parce que les objets qui nous entourent sont des corps solides, relativement stables, que nous pouvons déterminer les mesures ou les rapports d'où nous tirons cette notion d'espace ou encore que nous pouvons la saisir intuitivement.

A supposer que nous ne percevions que des corps gazeux au niveau moléculaire, la modification constante des rapports de position ou de situation des molécules rendrait impossible toute saisie de relations et, donc, toute notion d'espace. Et si ces changements étaient plus rapides que notre « temps de perception », nous ne percevrions qu'un brouillard au sein duquel la notion d'étendue se confondrait avec la notion de temps. Nous ne pourrions pas *situer* les particules relativement entre elles ; nous n'aurions que la notion vague d'un changement indéfinissable en raison même de ces mouvements « brouillés ». Notre entendement ne pourrait pas postuler l'*apriorisme* de l'espace parce que la notion d'espace, conséquente d'un ensemble de rapports *définissables* entre eux, ne lui serait pas donnée : si la notion de corps solide disparaissait comme notion première on ne pourrait plus introduire d'axes géométriques *à priori* pour servir de référence à des membres physiques. Cet *apriorisme*, donc, n'est qu'une spéculation intellectuelle. Mais, d'une condition fondée sur le percept et sur les capacités mentales qui s'ensuivent, Kant, aussitôt, a fait un « en soi ». En d'autres termes, l'espace, qui permet à notre entendement de se représenter les choses comme à nos sens de les percevoir, est aussitôt compris comme un absolu *dans* et *par lequel* ces choses existent.

Or, il n'y a pas plus d'espace absolu que de temps absolu. Il n'y a d'étendues que *limitées*, de durées que *finies*. La durée est *de ce qui dure* et le temps n'existe que par les choses qui *deviennent*. De même, l'espace, qui est toujours *de quelque chose*, n'existe que *par* les phénomènes qui *créent* une certaine étendue, à la fois par le champ qu'ils occupent et par les relations qu'ils entretiennent de proche en proche. C'est un système de relations, l'ensemble de toutes les relations possibles, de tous les aspects, de tous les lieux, de tous les mouvements relativement entre eux. A mieux dire, c'est une fonction de relations entre des systèmes discontinus, la fonction géométrique d'un ensemble de relations de « champs ». Loin d'être un « substratum », tel qu'on l'a dit souvent, c'est une *fonction d'univers*, cette fonction n'étant ni l'espace ni le temps mais l'Espace-temps.

Ce n'est que parce que les phénomènes nous sont donnés dans un cadre constitué par eux que nous donnons le primat à ce cadre posé *à priori* dans le concept. Il en est de même des lois de la nature que

nous posons comme condition des phénomènes alors que ce ne sont que des constantes établies par l'observation de ces phénomènes et qui permettent de les classer et de les identifier.

Mais, demandera-t-on, si l'espace est une fonction d'univers, s'il est déterminé par les phénomènes, *où donc* ces phénomènes se produisent-ils *avant* que ne soient constitués ce temps et cet espace ? Car enfin, pour qu'il y ait durée, il faut qu'il y ait *déjà* une certaine quantité de mouvement et pour qu'il y ait espace, il faut qu'il y ait *au moins* deux « points matériels » occupant un certain champ, ménageant entre eux une certaine distance et se déplaçant en des directions et des temps suffisamment distincts avec, bien entendu, un troisième « point » par rapport auquel ces relations de temps, d'espace et de mouvement peuvent prendre un sens. *Où donc* ces « points » se produisent-ils et quelle « réalité » leur préexiste qui leur sert de cadre ou de support ? Nous répondrons : *nulle part*. Rien ne leur préexiste si ce n'est l'Absolu lui-même qui présuppose nécessairement toute *possibilité* d'étendue, de durée et de mouvement, mais devant lequel et pour lequel ces notions n'ont aucun sens. L'Absolu ne préexiste pas : il *est*. Le définir comme Temps absolu ou Espace absolu est dépourvu de sens car c'est alors considérer le temps de rien ou l'espace de rien — d'aucun réel physique —, ce qui annule leur signification. Quant à dire le « pourquoi » de ce commencement — si tant est qu'il y eut jamais commencement —, aucune science n'a été capable d'y répondre car c'est se demander pourquoi le monde existe. Cette nécessité nous échappe mais nous croyons que c'est une nécessité, car rien ne saurait être qui ne soit nécessaire.

L'idée d'un espace « vide », qui est une autre manière d'envisager l'*espace-en-soi*, relève encore de Kant selon qui l'espace est « un ensemble infini donné ». Mais un infini ne peut être « donné » puisqu'il est infini. Si l'on préfère, un espace donné ne saurait être infini.

Cette conception le doit encore à une erreur conséquente du développement des mathématiques, qui est de prendre une abstraction commode pour une réalité vraie. Le réel physique est entendu généralement comme l'expression concrète de l'espace géométrique quand c'est celui-ci qui n'est qu'une abstraction de celui-là. La géométrie ne considère que l'espace constitué, moins, justement, ce qui le constitue. Or, les phénomènes ne déterminent pas seulement leurs relations extrinsèques mais l'espace au sens le plus concret du mot. Autrement dit, leurs relations ne sont pas réductibles à de simples rapports géométriques. Les étendues, les distances ont une signification *dynamique* ; ce sont des directions, des vecteurs, des relations entre des *champs de forces*. On pourrait dire, d'une façon générale, que l'espace et la gravitation ne sont qu'*une seule et même chose*. L'espace géométrique n'est que la traduction analytique de l'ensemble des champs gravifiques qui constituent l'univers et de l'interaction des forces à l'intérieur de tels champs.

Dire, comme certains physiciens, que les propriétés des éléments exprimées sous une forme géométrique importent plus que la nature même de ces éléments, cela revient à dire, par exemple, que le formalisme des théories quantiques et celui du mouvement brownien sont analogues dans la définition des mécaniques abstraites. Leurs conséquences géométriques sont les mêmes, bien que les corpuscules ne soient pas de même nature, mais les propriétés de ces corpuscules ne le doivent qu'à leur nature et à leur état physique momentané.

A cet égard, la physique contemporaine confirme singulièrement les vues de Bergson pour qui « nous tendons au-dessous de la continuité des qualités sensibles, qui est l'étendue concrète, un filet aux mailles indéfiniment déformables et indéfiniment décroissantes : ce substrat simplement conçu, ce schème tout idéal de la divisibilité abstraite et indéfinie, est l'espace homogène... Espace homogène et temps homogène ne sont donc ni des propriétés des choses, ni des conditions essentielles de notre faculté de connaître : ils expriment sous une forme abstraite le double travail de solidification et de division que nous faisons subir à la continuité mouvante du réel pour nous y assurer des points d'appui, pour nous y fixer des centres d'opération.

(...) « Ce qui est donné, ce qui est réel, c'est quelque chose d'intermédiaire entre l'étendue divisée et l'inétendu pur : c'est ce qu'on peut appeler l'extensif. L'extension est la qualité la plus apparente de la perception. C'est en la consolidant, en la subdivisant au moyen d'un espace abstrait tendu par nous au-dessous d'elle que nous constituons l'étendue multiple et indéfiniment divisible ». (*Matière et Mémoire*).

A tout prendre, la représentation aristotélicienne était plus exacte que celle due à l'abstraction contemporaine. Pour Aristote, toute proposition est fausse qui ne trouve la chose à quoi elle s'applique. Ainsi un « lieu » vide n'étant le lieu de rien ne saurait être un lieu. De même pour Euclide selon qui une ligne droite « peut » être *indéfiniment prolongée*, la prolongation, toute virtuelle, étant fondée sur un segment *fini*. C'est Newton qui, cherchant à assurer une détermination *absolue* de lieu (contrairement à Leibniz qui fut le premier « relativiste ») en est venu — et toute la géométrie contemporaine avec lui — à considérer la droite comme infinie. D'où l'idée d'un « Espace-absolu » mis en quelque sorte « à la place de Dieu ».

Or il ne saurait y avoir d'espace « vide ». Bien qu'il n'y ait guère plus d'un atome par m^3 d'espace, il y a autant de matière (diffuse) dans l'espace interstellaire que dans toutes les galaxies réunies et autant d'énergie ou d'action énergétique « entre » les corps matériels que « dans » ces corps eux-mêmes. Attribuer les notions de Temps et d'Espace à ce qui serait « au-delà de notre univers », c'est attribuer à l'Infini, c'est-à-dire à du non-physique, des qualités qui sont conséquentes de cette réalité physique.

A l'inverse des géométries qui peuvent toujours envisager l'infini dans l'abstraction pure, la plupart des astronomes considèrent l'espace comme fini, quelle que soit l'immensité de ses dimensions (16). Mais

(16) Le diamètre de l'univers est évalué à dix milliards d'années-lumière. Cette unité de mesure astronomique étant la distance parcourue par la lumière en une année, sachant que la lumière parcourt 300.000 kms par seconde, on peut se faire une idée de la dimension !

cette conception les a conduits à imaginer un « hyper-espace » pour justifier de l'expansion de l'univers. Puisque celui-ci se « gonfle » en quelque sorte comme un ballon, il doit bien, en s'amplifiant, se « loger » quelque part. D'où cet hyper-espace qui contiendrait l'espace et lui servirait de support. Mais cet imaginaire nous paraît aussi parfaitement inutile que l'éther. Si l'on admet, en effet, que l'espace *n'est pas* un substratum mais une *fonction*, il devient évident que l'ensemble des champs qui le constituent ne cessent de le constituer en s'élargissant ou en s'éloignant les uns des autres. Autrement dit, n'étant pas autre chose que l'Infini, l'hyper-espace n'est ni hyper, ni espace.

Dans le même ordre d'idées, la relativité nous apprend que la gravitation inflige une certaine « courbure » à l'espace. La chose est indiscutable, mais elle laisse supposer d'un espace qui préexisterait aux phénomènes et qui serait tout d'abord « rectiligne-en-soi ». Or, la gravitation ne courbe pas l'espace ; l'espace *est* courbe. Si l'on préfère, il est plus logique de dire que les corps en mouvement, tout en déterminant l'espace, le *créent courbe* en raison des relations de masse de leurs champs de forces respectifs et que cette courbure justifie de la gravitation. Ce qui revient à dire que l'espace courbe et la gravitation sont deux faits corrélatifs dus aux relations de masse des corps en mouvement. Si la gravitation n'est pas une force indépendante, la ligne courbe étant, dans la géodésique spatiale, la ligne « la plus courte », ces relations de masse ne doivent être sensibles que par le fait de l'action réciproque d'ondes dites « ondes de gravitation ».

On connaît les explications données par Marcel Boll dans ses ouvrages de vulgarisation. L'auteur compare l'espace à un tapis de caoutchouc sur lequel des boules de masse différente distendent plus ou moins le tapis, les plus lourdes entraînant les plus légères. L'explication est ingénieuse. Mais l'espace n'est pas un tapis de caoutchouc qui, justement, préexiste aux boules que l'on place dessus. Il s'agit encore d'une explication mécanique de phénomènes qui n'ont rien à voir avec la mécanique classique. En fait, la gravitation est l'« acte existentiel » de l'énergie matérialisée, c'est-à-dire des champs de force qui constituent l'espace, lequel ne saurait être autrement que courbe du fait de cet acte même. Si l'on préfère, Espace, Univers, Gravitation, sont trois termes qui désignent exactement la même chose selon seulement des points de vue différents.

Certains astrophysiciens tels que l'abbé Lemaître ou Eddington parlent d'une hypersphère ou d'un espace « cylindrique » pour définir la forme probable de l'univers. Il doit en être ainsi sans doute, mais seulement pour un observateur situé en un lieu quelconque de l'univers, c'est-à-dire « à l'intérieur » de celui-ci. Pour un observateur qui pourrait contempler le monde de « l'extérieur », c'est-à-dire qui serait « à la place de Dieu » (proposition sans valeur pour un physicien mais non pour un philosophe), l'univers serait parfaitement sphérique. L'hyper sphéricité n'est que pour l'observateur terrestre en raison de la relativité du temps c'est-à-dire des données relatives à la vitesse de la lumière.

Nous avons dit que l'espace était relatif, tout comme le temps. Ce

n'est là qu'une proposition personnelle et qui reste à démontrer mais, si l'on admet que l'espace n'est pas « en soi », il serait pour le moins curieux qu'une seule des quatre coordonnées du continuum spatio-temporel soit relative et les autres pas. La contradiction d'un temps relatif et d'un espace absolu n'a échappé à la plupart des physiciens que parce que l'Absolu qui se pose nécessairement comme fondement de « ce qui est » est toujours assimilé à l'espace, quand l'idée d'un Infini hors de l'espace et hors du temps est infiniment plus satisfaisante.

Edouard Le Roy — à qui nous devons beaucoup — disait déjà, bien avant que la mécanique ondulatoire ne soit venue confirmer son hypothèse : « Les conceptions usuelles du temps et de l'espace ne sont valables sans doute que pour une zone de moyenne expérience à l'échelle de nos gestes familiers ; mais en deçà et au-delà, dans l'infiniment petit et dans l'infiniment grand, leur insuffisance éclaterait ».

Si, dans son ensemble, l'espace obéit aux principes de la géométrie de Riéman, on sait qu'à l'intérieur d'un système limité comme celui de notre expérience immédiate, dit « espace intuitif », il est et demeure euclidien. Il se pourrait donc qu'il ne soit pas uniformément semblable quoique répondant à une forme quadratique universelle. Autrement dit, il se pourrait — postulat tout à fait gratuit mais nullement impossible — qu'il ne soit pas tout à fait le même à l'intérieur d'un champ gravitationnel et à l'extérieur de ce champ tel, par exemple, à l'intérieur des galaxies et entre les galaxies, auquel cas la lumière pourrait (peut-être) perdre un peu de son énergie en traversant de tels champs. La fuite des galaxies étant attribuée — conformément à l'effet Doppler-Fizeau — à l'affaiblissement de la lumière qui nous en parvient, dont le spectre se déplace progressivement vers le rouge, si cet affaiblissement était dû à une cause comme celle ci-dessus supposée, alors l'expansion de l'univers ne serait qu'une illusion...

Quoi qu'il en soit, l'espace se définit dans son ensemble selon les mêmes structures topologiques sans quoi il ne pourrait satisfaire au principe d'inertie qui exige son homogénéité. Ce ne sont que les qualités plus ou moins stables de ces structures qui conditionneraient sa relativité partielle.

Il semble, en effet, que dans l'univers atomique où les interactions constantes des champs de force dévient ou déforment sans cesse les ondes ou les états successifs des corpuscules, bien des difficultés soient liées au caractère *linéaire* des équations utilisées en ce qui concerne la détermination de ces états. Le véritable problème consiste donc à établir, dans ce domaine, des équations *non linéaires* analogues à celles de la relativité, équations qui, vraisemblablement, rendraient compte des phénomènes d'une manière satisfaisante compte tenu des différences que nous avons soulignées.

De même que la causalité se « détermine » elle-même en des déterminations de plus en plus rigoureuses, de même l'espace, tout d'abord mal défini par des relations de forces inconstantes et non « matérialisées », s'organise-t-il peu à peu à mesure que l'énergie se fixe en des apparences moins fugitives. Non seulement les lois de la nature ne sont

pas absolues mais elles ne sont pas homothétiques à tous les niveaux. Elles varient selon la valeur statistique des constantes dont elles sont l'expression. Elles se forment, elles aussi, et se stabilisent suivant l'organisation naturelle des choses. De même que la géométrie euclidienne n'est qu'un cas limite de la géométrie riémanienne, de même la mécanique classique n'est-elle qu'une conséquence statistique de la mécanique quantique, un cas limite relatif à l'action de corps matériels nettement définis dans l'espace et dans le temps.

Ces considérations nous conduisent tout naturellement aux relations du fini à l'Infini.

Si l'on s'en rapporte à ce que nous avons dit, il apparaît que l'univers est fini, le continuum spatio-temporel n'en étant que l'expression sensible et mesurable. Mais ceci nous renvoie à l'interprétation géométrique pour laquelle l'espace « n'a pas de plus petite partie » et nous ramène à la définition du point : « Toute partie de l'espace, si petite soit-elle, peut toujours être divisée en une infinité d'autres plus petites qu'elle comprend nécessairement et, entre deux points on peut toujours situer un autre point ». Or cette définition, nécessaire à l'introduction des méthodes analytiques, n'est jamais qu'une abstraction. Ce n'est rien de plus que la définition d'un imaginaire commode ; une méthode de travail, non une réalité vraie. Encore une fois on subordonne le réel physique au concept mathématique quand celui-ci n'est qu'une extrapolation de celui-là.

Si l'on fait l'hypothèse que les morcellements d'un ensemble quelconque peuvent se poursuivre indéfiniment, il faut que cet ensemble soit infini. Mais ce raisonnement, fondé sur le principe de raison suffisante, nous paraît assez déraisonnable en ce sens que, s'il conduit à l'infini, il n'infère nullement la poursuite à l'infini des notions de spatialité d'où l'on est parti.

Dans la réalité du monde physique il y a nécessairement un plus petit espace, c'est-à-dire une « plus petite partie » en-deçà de laquelle la notion d'espace n'a plus de sens. Comme nous l'avons vu, il semble bien que cette plus petite partie soit le quantum d'énergie en-deçà duquel il ne saurait y avoir ni action ni mouvement, c'est-à-dire ni temps ni espace.

La contradiction apparente disparaît lorsqu'on commence de se rendre compte que l'infini mathématique n'est qu'une idéalisation du fini et qu'il n'a rien à voir avec l'infini du philosophe. L'anecdote suivante, attribuée au célèbre mathématicien Hilbert, en est une preuve :

« Imaginons, dit-il, un hôtel avec un nombre *infini* de chambres et que toutes ces chambres soient occupées. A cet hôtel arrive un client. Le propriétaire déplace la personne qui occupait primitivement la chambre n° 1 dans la chambre n° 2, celle de la chambre n° 2 dans la chambre n° 3... et ainsi de suite. Et le nouvel arrivant reçoit la chambre n° 1 devenue libre.

Imaginons maintenant un hôtel contenant un nombre infini de chambres toutes occupées et un nombre infini de nouveaux clients qui arrivent et demandent des chambres. Le propriétaire déplace l'occupant

du n° 1 au n° 2, celui du n° 2 au n° 4, celui du n° 3 au n° 6 et ainsi de suite. Toutes les chambres impaires deviennent ainsi libres et l'infinité de nouveaux clients peut être facilement logée » (17).

Cette explication amusante des séries de Cantor montre tout de suite la différence dont nous faisons état. En effet, s'il y a dans cet hôtel un nombre *infini* de chambres, elles ne peuvent et ne pourront jamais être *toutes* occupées. « Toutes » est une définition — donc une *finition* — inapplicable à l'infini. Si, donc, ces chambres sont en nombre infini on ne pourra jamais les combler « toutes » car il y a et il y aura toujours un au-delà de ce « tout ». Sans déplacer aucun locataire, l'infinité des nouveaux clients pourra être logée dans l'infinité des chambres car l'infini se loge aisément dans l'infini.

Autrement dit, le mathématicien conçoit l'infini *tel qu'une réalité finie indéfiniment extensible*. Ce qui revient à dire que l'infini mathématique n'est pas autre chose qu'un infini *linéaire*, l'infini d'une suite ou d'une série qui peut être indéfiniment prolongée comme il en est de la ligne droite. Or, à côté de cette droite, je pourrai toujours situer une infinité d'autres droites — ou d'autres séries — sans combler pour autant l'infini ! Mais si j'attribue à l'une seulement ou à chacune d'entre elles le terme d'infini pour exprimer cette notion d'extension indéfinie, il faudra bien pour exprimer certaines relations entre elles que je choisisse un autre terme. D'où celui de *transfini* utilisé par Cantor.

Ainsi peut-on parler d'« infinis égaux » comme des séries des nombres pairs et des nombres impairs qui peuvent être appariés deux à deux indéfiniment ou d'« infinis inégaux » comme de la série des points sur un segment de droite en nombre plus grand que l'infinité des nombres entiers ou fractionnaires puisqu'il est toujours possible de « situer un point entre deux points quelconques » ou, si l'on préfère, d'écrire une fraction décimale infinie non contenue dans la suite infinie des nombres. C'est cette infinité non intégrable dans une autre infinité parallèle qui est dite « transfinie » (18).

Toutefois, dire que l'infinité des nombres pairs est « aussi grande » que l'infinité de tous les nombres, bien que les nombres pairs ne représentent qu'une partie de tous les nombres, n'a qu'un sens relatif. Et dire que « la partie, en ce cas, peut-être égale au tout » en a moins encore, car l'infini ne saurait avoir de « partie », une partie étant nécessairement *limitée*, donc *finie*.

Tout ceci nous conduit à réfuter l'infini mathématique. Ne traitant que de quantités ou de rapports *définis*, les mathématiques, en effet, posent le *fini* comme *fondamental*. Or, on ne saurait atteindre l'infini en partant du fini, pas plus qu'on ne saurait atteindre le nombre 2 en poursuivant, fût-ce indéfiniment, la suite des décimales de 1,999... Sans doute est-il toujours possible d'ajouter un nombre plus grand à la suite

(17) Cité par G. Gamow dans « *un, deux, trois... l'infini* ». Dunod, 1956.

(18) Ainsi a-t-on les séries transfinies dites Aleph 0, Aleph 1, Aleph 2, comprenant respectivement l'infinité dénombrable de tous les nombres entiers ou fractionnaires ; l'infinité dénombrable de tous les points géométriques sur une droite, dans un carré ou dans un cube, l'infinité dénombrable de toutes les courbes géométriques. La série Aleph 3 comprenant tous les infinis non dénombrables, etc...

d'une série numérique quelconque, mais la multiplication d'un nombre par un autre, quel qu'il soit, ne déterminera jamais autre chose qu'une quantité *finie*. Ainsi de la division. Aussi bien le calcul différentiel absolu n'est-il qu'une méthode d'approche qui « tend » vers un discontinu toujours plus proche du continu mais qui jamais ne sera le continu.

Par le fait que les nombres ne représentent que des *quantités finies* ils ne peuvent être en nombre infini bien que leur suite soit illimitée. Il n'est de mathématiques que du fini car *l'infini n'est pas d'une quantité finie indéfiniment augmentée ou indéfiniment divisée* MAIS DE L'ABSENCE DE TOUTE QUANTITÉ FINIE. *Le fini indéfiniment poursuivi ne donnera jamais autre chose que du fini, car* POUR PASSER DU FINI A L'INFINI IL FAUT CESSER D'ÊTRE FINI.

Dès l'instant que l'on a posé le chiffre 1 — et par le fait qu'on a défini de la sorte une certaine quantité finie — on a tourné le dos à l'infini. On peut bien, dès lors, poursuivre indéfiniment la suite des nombres, on ne fera jamais que s'éloigner un peu plus de l'infini et cela, indéfiniment (si tant est que s'éloigner plus ou moins peut ici avoir un sens...). L'infini mathématique exprime cette tendance, qui n'est rien de plus que la croissance ou la décroissance du fini indéfiniment poursuivie. A l'inverse du symbole ∞, la seule valeur numérique qui soit susceptible de représenter l'infini, c'est le chiffre *zéro*, car l'infini c'est, *pour nous*, le *Néant* (19).

Quels que soient donc les nombres considérés — nombres entiers ou fractions décimales finies ou infinies, nombres imaginaires ou imaginables, séries dénombrables ou indénombrables — ces nombres ne peuvent supposer autre chose que l'augmentation ou la division, c'est-à-dire la transformation *déterminée* d'une détermination donnée (20). Ce qui revient à dire que le principe de récurrence, mis en doute par le fait des séries transfinies, peut passer outre cette infinité qui n'est jamais qu'une extensibilité.

Nous ne pouvons nous étendre ici sur cette question, mais elle nous conduit à rejeter la notion de « continu » dans le monde physique comme dans les mathématiques. Il n'y a, dans le « réel », que du discontinu. Ce que nous appelons le continu n'est pas autre chose que du discontinu non perçu comme tel, ou encore l'équivalence des intervalles (21). De même, la « qualité » n'est pas autre chose que de la quantité non perçue comme telle. La réalité du monde physique est discontinue par le fait même qu'elle est finie et limitée. Continue, elle serait illimitée et donc indiscernable. Il n'est de continu homogène que l'Infini.

Puisque nous avons attribué à l'Infini la notion d'*Energie absolue*,

(19) Le zéro passe pour avoir été inventé voici environ 2.000 ans par un mathématicien hindou demeuré inconnu. Il y aurait beaucoup à dire sur la relation de cette invention avec la notion de l'infini propre aux religions Brahmaniques.

(20) Le mathématicien est parfaitement fondé à raisonner sur l'infini. Mais à condition qu'il ne perde pas de vue que cet infini n'est qu'un pur concept, une « commodité » de l'esprit.

(21) Par exemple, une onde est à la fois continue et discontinue. Continue si l'on suit son cheminement propre, discontinue par rapport à la ligne médiane qui exprime sa « direction ».

nous devons considérer celle-ci comme le potentiel inépuisable de toutes les manifestations d'où ressort la réalité du monde physique, c'est-à-dire d'où le physicien tire la notion d'énergie propre à chaque phénomène particulier.

Si nous désignons par WW cette énergie absolue et par E l'énergie physiquement mesurable d'un phénomène quelconque, E ne change pas tant que le champ dont elle est fonction ne subit aucune modification, c'est-à-dire tant qu'il n'y a ni apport ni soustraction d'énergie.

Le quantum d'énergie étant la plus petite quantité d'énergie physiquement exprimable, il apparaît qu'en-deçà de cette quantité finie et définie, c'est-à-dire hors du temps et de l'espace, cette énergie s'identifie à l'Absolu. Le quantum serait alors le point de jonction, le lieu d'ex-sistence spatio-temporelle en lequel et par lequel l'infini se signifie (se « réalise ») dans le fini.

On peut donc dire que la quantité de mouvement d'un corps quelconque est l'expression d'un certain « potentiel dynamique » (ou énergétique) propre à ce corps. Mais cette expression varie avec le système de coordonnées d'après lequel on « détermine » le champ phénoménal dont cette énergie et ce corps sont fonction. Le « potentiel dynamique » est donc, lui aussi, relatif. Il n'y a pas plus d'énergie E « en soi » que de « réel-en-soi ».

Aussi bien, l'Energie WW que l'on postule comme étant l'Absolu doit-elle être comprise comme la Cause de toute énergie bien plutôt que comme énergie au sens concret du mot. On ne lui accorde cette dénomination que par commodité de langage. En effet, si l'énergie proprement dite est son expression, cette détermination nous échappe. Nous pouvons connaître la cause qui la produit mais non la Cause de son *Etre*. Nous ne pouvons que la postuler. D'autant que cette Cause première n'est « première » que par principe. Elle ne saurait être localisée dans un Espace-temps inexistant. A la fois immanente et transcendante, elle est nulle part et partout.

On sait que la matière n'est pas autre chose — en principe — que la masse ou la « manifestation de masse » de l'énergie. Un corps matériel tel qu'un électron peut, en dégageant une énergie correspondant à sa masse totale, disparaître en tant que « matière » et se transformer en énergie lumineuse. Inversement, la lumière peut se « matérialiser » en donnant naissance à une paire d'électrons. Bien entendu, un corps matériel ne peut émettre une énergie plus considérable que celle qui correspond à sa masse, sauf dans le cas extrême où une masse négative apparaît en place de la masse positive. Il y a alors apparition-disparition instantanée de la masse négative (ou anti-matière) transformée aussitôt en énergie lumineuse. Aucune expérience toutefois n'a permis de démontrer la transformation totale (probable) des noyaux atomiques. Bien que le proton puisse se transformer en un neutron + un positon et le neutron en un proton + un électron (avec, sans doute, dans les deux cas, un neutrino), la densité matérielle du proton ou du neutron étant près de 2 000 fois plus considérable que celle des électrons, les condi-

tions de transformation doivent être, si elles existent, infiniment plus complexes.

Parmi les 30 particules élémentaires qui constituent les différentes « formes » de l'énergie, quelques-unes seulement — proton, neutron, électron — sont stables et se retrouvent sans cesse « au fond des choses ». Les autres ont une existence fort brève dont la durée est de l'ordre du millionnième de seconde. Il semble donc que ces particules instables, créées artificiellement ou accidentellement à partir d'autres particules, ne puissent trouver place dans notre univers, soit parce qu'elles n'y sont pas nécessaires, soit parce que leur présence y est rendue impossible par le fait des forces antagonistes qui sont « en place ». Toutefois, notre univers étant constitué sur les bases d'une structure proton-électron, il n'est pas interdit de supposer l'existence d'un univers constitué sur les bases d'une structure anti-proton-positon. La rencontre (fort improbable, heureusement) de deux univers ainsi constitués aurait pour effet leur annihilation instantanée, celle-ci libérant en une force quasi illimitée cet aspect de l'Infini dont ils sont le témoignage cependant fini et limité.

Il y aurait donc une ultime « explication » possible aux phénomènes dont nous avons parlé. Nous avons dit que — selon nous — les ondes n'étaient pas autre chose que l'énergie « en propagation » et que les corpuscules n'avaient d'existence qu'aux points d'observation qui permettaient de retrouver la discontinuité quantique. Par là, nous avons fait fi de l'éther et de tout support, quel qu'il soit. Or, sans que cela contrevienne à notre hypothèse, on peut supposer que cette énergie en propagation n'est pas autre chose qu'un aspect de l'Energie absolue.

En effet, si l'on conçoit cette Energie comme étant la substance unique et fondamentale de tout ce qui existe et si l'on désigne par « point » tout phénomène matériel, c'est-à-dire toute énergie manifeste témoignant par rapport à toute autre d'un certain mouvement et d'une certaine masse (que ce point soit une étoile ou un atome), on peut concevoir ces points comme autant d'expressions limitées de cette Energie illimitée, c'est-à-dire comme autant de singularités finies situées dans l'infini (une représentation imagée les ferait voir comme autant de bouchons flottant à la surface de l'eau). Il s'ensuit que si l'espace qu'ils déterminent de par leurs relations réciproques s'exprime géométriquement par des notions de distance, de situation ou d'étendue, cette « séparation » serait en fait une liaison sous-jacente, la substance infinie dont ils ne sont que des points singuliers leur servant de support. Toute action de masse, tout mouvement, toute modification énergétique du champ qu'ils constituent se transmettrait alors de proche en proche par l'intermédiaire de ce support qui serait à la fois leur source existentielle, leur lien et leur séparation, bien qu'il n'ait par lui-même aucune réalité physique. D'où les ondes de gravitation, d'où la courbure de l'espace et d'où, aussi bien, la propagation ondulatoire de l'énergie lumineuse et la « diffusion ondulatoire » de l'électron. Toutes ces manifestations « finies et définies », sensibles dans une certaine mesure, peuvent être envisagées comme des « moments » ou

des « lieux de densité » dans la continuité cependant homogène de l'infini, semblablement à des « tourbillons », à des lieux de pression ou de dépression dans l'atmosphère.

Sans doute cette « explication » (toute relative) est-elle de nature plus métaphysique que physique. Pour le physicien cette « substance » infinie n'est qu'un retour à l'éther. A cette différence toutefois — mais considérable — que les propriétés dont on a cru devoir charger cet éther postulé comme une *réalité physique* sont inapplicables à l'Energie-en-soi, antérieure et extérieure à tout phénomène. Ces propriétés ne peuvent être que celles des « existants physiques » qu'elle suscite, qui témoignent d'elle, mais qu'elle-même ne saurait avoir comme étant infinie et absolue. On y verrait l'image relativement concevable de Dieu. Un Dieu à la fois unique, multiforme et omniprésent, Alpha et Oméga de tout existant concret, image par laquelle la physique et la métaphysique apparaîtraient comme les deux faces complémentaires d'une seule et même Réalité.

En biologie, le déterminisme du hasard qui fait dériver l'ordre naturel d'un désordre initial et qui, « par le seul jeu des forces naturelles fait sortir d'une somme d'accidents et d'événement fortuits ce monde organisé que nous avons accoutumé de considérer comme le résultat d'une immense finalité » (Guyénot) est tel qu'il semble bien improbable que le monde vivant soit le produit d'une causalité aveugle. Cette somme d'heureuses combinaisons portée au compte du seul hasard suppose un tel enchainement de causes et d'effets heureux (s'il n'y a pas une intentionnalité, une direction, un choix) que l'organisation du monde vivant par sélection naturelle, mutations ou variations fortuites, paraît tout aussi improbable que le miracle des singes dactylographes écrivant la Bible.

Cette improbabilité est une quasi-impossibilité. Sans verser dans le vitalisme ou le finalisme on doit supposer, malgré tout, l'intervention d'un facteur susceptible de guider ces variations vers un but et, si l'on ne peut supposer une faculté nouvelle surgissant ex nihilo, on peut croire à quelque « tendance », à quelque force existant *déjà* dans les corps matériels et paralysée par l'équilibre statique, par la *symétrie* de tels corps. S'il est vrai que l'asymétrie engendre la vie, le passage de l'inorganique à l'organique qui a pour corollaire le passage du statique au dynamique engendrerait aussitôt un mouvement interne tendant vers l'organisation d'un équilibre sans cesse mis en cause et sans cesse plus complexe. La vie, au niveau cellulaire, ne serait que la manifestation d'une tendance énergétique non point consciente de sa propre finalité, la prévoyant ou la préparant selon quelque téléologie prédéterminante, mais « guidée » vers sa « meilleure forme » par les forces dont elle ne serait que l'expression. Dans un certain sens on retrouverait le « psychisme élémentaire » de Teilhard de Chardin (bien qu'il nous paraisse difficile d'admettre le « psychisme » à ce niveau à moins qu'il ne s'agisse d'une simple dénomination verbale), énergie quantique et psychisme élémentaire étant en quelque sorte les manifestations « existentielles » de l'Energie absolue aux stades primitifs de l'inorganique et de l'organique.

En deçà de toute manifestation, l'Energie-en-soi correspondrait dans l'ordre thermique au zéro absolu (— 274°), toute existence « matérielle » exprimant une valeur thermique quelconque de par l'expression « active » de son énergie, puis s'annihilant, en poursuivant son cycle, au terme d'une désintégration plus ou moins lente. Toutefois, cette même matière « saisie » par une congélation brusque pourrait « retenir » indéfiniment son énergie ramenée alors au point zéro d'où elle était partie ; ce qui revient à dire que la matière vivante, ainsi cristallisée, pourrait « retenir » la vie hors de la vie elle-même, la vie retrouvant alors l'état « potentiel » présidant à son existence même. Les expériences faites par plusieurs biologistes ou histologistes (Hufnagel, Rey, Simatos) en sont une étonnante démonstration. Nous croyons préférable de laisser la parole à l'un d'entre eux, le fini et l'infini retrouvant ici, une fois de plus, un point de jonction hallucinant :

« Au cours du processus de congélation, l'équilibre cellulaire se trouve totalement bouleversé. La dynamique polymorphe des phénomènes physiologiques, le cycle perpétuel des métamorphoses chimiques se résolvent en structures rigides et organisées. L'évolution devient stabilité apparente et la vie elle-même cristallise en flocons inertes (...). Une lente minéralisation fige les organites vitaux. L'organique, plastique et mouvant, cède à la rigueur réticulaire. Certes, subsistent encore dans cet univers pétrifié les turbulences physiques qui animent la matière. Oscillations atomiques et vibrations moléculaires continuent à entretenir dans les tissus durcis cette conscience primitive que possèdent les solides.

(...) « Cependant le minéral lui-même se soumet à la contrainte thermique et lorsque la température s'approche du zéro absolu, l'activité décroît et ne se manifeste plus que par quelques relents énergétiques avant de disparaître. Nous sommes entrés dans la zone de stabilité totale car, sans apport d'énergie extérieur, ce système immobile le demeurera indéfiniment. Nous touchons là précisément à deux notions dont le sens profond et les contours sont très difficiles à définir — l'immuable et l'infini.

« L'*immuable*, c'est un état permanent, c'est-à-dire qui se retrouve identique à lui-même, cependant que le temps s'écoule sans fin (...). Or l'immuable implique la notion d'*infini*. Un être, une structure peuvent apparaître immobiles, le temps d'une observation. Mais si l'on accélère la durée, alors le mouvement masqué se dévoile et apparaît, car il n'y a pas d'objet qui échappe à cette règle (...). Au zéro absolu, au contraire, l'entropie étant nulle, l'énergie n'a plus de sens. L'ordre est parfait : la matière est morte. Dans cet état, elle ne peut plus rien faire d'autre que demeurer indéfiniment. Le temps n'a plus de prise sur elle puisqu'elle a perdu la possibilité d'évoluer. Ainsi, en théorie du moins, la matière vivante devenue cristalline peut échapper à l'évolution du Cosmos lui-même et paraître se survivre sans fin. Cependant, dans ce cas précis, il est impossible de parler de survie véritable car, aux concepts de vie et de survie, se trouve, inéluctablement associée, la notion de durée. Hors du temps, il n'est plus de vie ni de survie, et c'est pourquoi il me paraît faux de prétendre que des tissus refroidis

jusqu'au zéro absolu aient atteint ainsi l'immortalité. Cela est impensable puisque, physiquement, dans cet état particulier, ils ont cessé d'exister et ne représentent plus rien qu'une condensation de matière placée en dehors du temps et échappant donc à toute tentative d'analyse (...). Immuable et éternelle la matière vivante reste donc mystérieuse, inconnue, mais présente : elle « est » mais n'existe pas. Elle n'a pas disparu, mais se trouve entièrement portée à un état potentiel, neutre et permanent. Toutefois, il va suffire de changer les conditions thermiques, de réchauffer le tissu, de le dégeler, pour que de nouveau apparaisse la merveilleuse puissance créatrice de l'être vivant (...). Sous quelle forme la vie demeure-t-elle dans la matière congelée ? (...) Faut-il admettre que la vie laisse, en disparaissant du vivant, son empreinte sur une structure cellulaire devenue rigide, et que seule subsiste cette griffe puissante dans la matière minéralisée ? Alors le concept de vie devient indépendant de la notion de vivant et il n'est plus besoin d'un être véritable pour l'exprimer. Seuls demeurent un réseau orienté, une série de lignes de force virtuelles qui tendent la matière et qui constituent à la manière Kantienne une « forme à priori de l'activité vitale ».

(...) « Cela semble irréel, mais la réalité expérimentale est encore plus troublante.

Il ne semble pas, en effet, que la vie ait été simplement suspendue et qu'elle se manifeste de nouveau après dégel. Il faut plutôt croire qu'elle a véritablement disparu, ne laissant qu'un spectre moléculaire, simple reflet fantomatique de l'activité antérieure. Je ne pense pas que la vie existe en dehors du vivant, car si elle en est l'âme, il en est le support nécessaire. Alors, les faits expérimentaux apparaissent fantastiques, car ce que l'on observe au dégel n'est plus une simple réanimation, mais une véritable éclosion de la vie à partir d'un état, certes, privilégié mais inerte. L'expérience a permis d'immobiliser artificiellement les structures cellulaires de telle manière que les conditions d'organisation structurale et chimique aptes à provoquer l'éclosion de la vie puissent exister.

(...) « Peut-être dispose-t-on là d'un exemple unique pour étudier cette merveilleuse croissance organique et voir se condenser les lourdes molécules protéiques en germes indépendants puis en organites solidaires et enfin en structures centrées et physiologiquement actives (...). De plus, l'énergie d'activation étant fournie de façon progressive par l'agitation thermique, tout au long du réchauffement, la période de dégel offre un véritable spectre étalé, révélant les mécanismes intimes qui président à l'apparition et à l'organisation de la vie (...). Peut-être enfin, sous la poussée puissante de cette énergie radiale, pourra-t-on saisir l'évolution parallèle de ce feuillet biologique imaginé par Teilhard de Chardin qui « double point par point la face mécanique de l'Etoffe de l'Univers » et qui traduit la prise de conscience progressive des êtres » (22).

Nous avons vu déjà que Réalisme et Idéalisme, qui se résorbent

(22) Louis Rey, *Aux confins du zéro absolu la matière « est » mais n'« existe » pas.* In « Le Figaro Littéraire », 1963.

dans les données correlatives de la perception, ne sont que des abstractions séparant d'une façon arbitraire les deux faces d'un même phénomène complexe. Verrons-nous, de la même manière, le Matérialisme et le Spiritualisme s'unir autour de la notion d'Energie absolue, Esprit et Matière n'étant, somme toute, que les aspects différents d'une même source originelle ? Il n'est pas interdit de le croire ni même de le tenir pour probable.

Quoi qu'il en soit, nous pensons que pour comprendre le monde il faut le « retourner ». Par le fait que nous sommes dans un univers « déjà fait » et non « se faisant », nous percevons des ensembles constitués. Nous voyons les choses « par la fin » et non « par le commencement ». C'est pourquoi, bien souvent, nous prenons un effet pour une cause. Ainsi l'espace est-il compris comme substrat ou comme « cadre » des phénomènes bien qu'il en soit fonction. Ainsi les choses de notre entendement sont-elles comprises comme « données » à notre perception bien qu'elles soient, « en tant qu'objets », conséquentes de cette perception. Etc. etc...

Si, maintenant, nous considérons l'espace au strict point de vue psychologique, nous conviendrons sans peine, avec Merleau-Ponty, qu'il est essentiel à l'espace d'être toujours « déjà constitué », notre perception ne pouvant pas être une perception de rien. Que nous ne pouvons avoir conscience d'un objet que dans une orientation quelconque, mais nécessaire, c'est-à-dire que nous ne pouvons dissocier l'être de l'être orienté dans la conscience que nous avons de l'espace. Que, d'autre part, le premier niveau spatial ne peut trouver *nulle part* ses points d'ancrage, puisque ceux-ci auraient besoin d'un niveau avant le premier niveau pour être déterminés dans l'espace. Mais nous ne pouvons le suivre lorsqu'il suppose la première perception et la première prise sur le monde comme étant la reprise d'une « tradition personnelle », mon corps accomplissant et réalisant par sa présence le donné d'une « corporéité essentielle » d'où il tiendrait en quelque sorte la préconscience d'un niveau prédéterminé, car cette « essence » nous rejette une fois de plus dans l'univers platonicien. L'expérience de l'espace n'est pas innée, mais acquise.

Dire, en effet, que l'enfant en bas âge entretient des relations préconscientes avec l'espace n'a qu'un sens très relatif. S'il n'a pas conscience de ces relations il ne peut pas les entretenir et il ne saurait en avoir conscience avant que sa conscience ne soit sortie du « crépuscule de la conscience naissante ». Ses relations avec le monde ne sont que pour un observateur. L'enfant au berceau ne se sait pas plus dans l'espace qu'un objet qui suppose, lui aussi, des relations spatiales avec son entourage. Les notions pré-conscientes qu'il peut avoir de son propre corps ne sont pas même, à vrai dire, des notions, mais de simples réactions sensori-motrices non formalisées et non objectivées. A plus forte raison ne saurait-il avoir préconscience d'un espace qui suppose une certaine objectivation.

La position d'un niveau, n'est pas, croyons-nous, « l'oubli des contingences » mais bien plutôt la nécessité d'une coordination entre le monde et nous selon un certain système de rapports sans lesquels justement nous ne pourrions pas avoir prise sur le monde.

L'espace n'est ni un objet ni un acte de liaison du sujet mais la conscience d'une relation objet-sujet qui, en tant que système de relations, existe indépendamment de la conscience que nous en avons. Il ne saurait donc être constitué par le seul fait de cette conscience mais, pas davantage, il ne saurait être pré-supposé. Ce n'est pas un donné transcendantal, un *à priori* dont la prise de conscience serait l'affirmation pure et simple. On n'« observe » pas l'espace comme un donné global. Nous le découvrons au fur et à mesure, car les relations que nous entretenons avec le monde ne nous donnent une « conscience d'espace » que pour autant que nous avons conscience de ces relations. L'enfant découvre l'espace (relations gauche-droite, haut-bas) au fur et à mesure qu'il prend conscience de son corps et de ses actes. Le premier « niveau spatial » n'a pas d'ancrage dans un espace encore inconsistant.

« Tout d'abord les espaces visuel, tactile, auditif, apparaissent comme hétérogènes. Quoique centrés sur le corps propre de l'enfant ils sont sans coordination. La notion de permanence de l'objet, qui met des mois pour se construire, suppose la localisation de l'objet, et celle-ci l'organisation de l'espace général avec des relations telles qué dessus-dessous, haut-bas, etc... Il faut dix-huit mois environ, dit Piaget, pour que s'opère ce renversement de perspective : la construction d'un espace général englobant les premiers espaces particuliers avec des objets désormais solides et permanents ». (*Epistémologie génétique*).

L'enfant n'a de niveau spatial que de son corps propre. Ce n'est qu'à la faveur de l'expérience qu'il se constitue un niveau « objectif », la notion d'espace étant par elle-même une notion d'ancrage (23).

Néanmoins, si nous rejetons la notion de « corporéité essentielle » donnée *à priori*, c'est-à-dire la préconscience entendue comme une entité métaphysique, il nous paraît logique d'envisager cette préconscience — dont le caractère est évident — comme le reliquat d'un acte de conscience antérieur, c'est-à-dire comme un instinct.

On peut se demander en effet si l'opération structurante du percept, dont le résultat est *donné* à la conscience, ne serait pas un acte conséquent d'une activité antérieure de la conscience. Autrement dit si ce qui est aujourd'hui préconscient ne serait pas le reliquat d'un acte autrefois volontaire et qui aurait été le « fait de conscience » d'un être primitif (anthropopithèque, primate supérieur ou animal plus ancien), l'instinct n'étant somme toute qu'un fait de conscience devenu automatique.

S'il en était ainsi, les mécanismes associatifs refusés à la conscience ne seraient pas à rejeter totalement. Ils seraient (ou auraient été) le

(23) La distinction des différentes « orientations spatiales » n'intervient que beaucoup plus tard. Elle n'est d'ailleurs que le fait d'un raisonnement abstrait car elle est sans signification dans notre monde immédiat. Elle ne se manifeste que si nous quittons la zone d'attraction terrestre, c'est-à-dire dans le domaine de l'astronautique ainsi que nous l'avons fait remarquer par ailleurs.

fait d'une conscience très ancienne qui aurait eu la sensation pure pour donné immédiat. Ainsi, non seulement la conscience se développerait chez l'individu, dès la naissance, à partir d'un acquis peu à peu constitué, mais elle se modifierait et se développerait dans l'espèce, à travers l'évolution de celle-ci, en déplaçant graduellement et progressivement son centre d'intérêt. Ayant été le premier objet de la conscience, les structures, intégrées désormais dans une opération réflexe, seraient donc le résultat d'un acte autrefois volontaire, d'un choix issu d'une série de tâtonnements et d'expériences ; un acte accompli par l'homme primitif, lequel, *agissant* sur le monde, devait *nécessairement* le constituer « en objet » selon des structures catégoriques nettement tranchées et différenciées. De la même façon, la conscience actuelle — acte réfléchi de l'homme qui *pense* le monde — préparerait l'instinct de demain, serait déjà une manière d'instinct pour l'homme particulièrement évolué...

Le fait psychique n'aurait donc pas ses racines dans les seules déterminations physiologiques, mais le fait physiologique se trouverait à son tour modifié par le psychique, l'un et l'autre se corrigeant et se rétablissant mutuellement selon une interaction constante.

Ce que la phénoménologie appelle l'« expérience préréfléchie du monde » et qui apparaît à la conscience naissante comme antérieure à la distinction précise du sujet et de l'objet, cette relation fondamentale du Moi et du monde qui est comme « l'horizon d'être sur lequel se détachent toutes les prises de position objectivantes et réfléchies de la conscience logique », pour employer les propres termes de Merleau-Ponty ; cette « cuom-union » enfin, qui est à l'origine de l'expérience artistique et qui constitue le préréflexif à l'état pur ou encore — selon Husserl — l'unité antéprédicative du monde et de l'homme, ne serait donc, pour la conscience actuelle, que le résidu d'une conscience passée : non seulement un acquis antérieur rejeté dans une activité pré-consciente, mais la conscience latente de cette activité, laquelle serait justement « conscience-d'être-au-monde ».

La sensation pure, dont nous avons vu qu'elle était impossible, pourrait exister toutefois chez des êtres déficients ou à la suite de certains traumatismes cérébraux. Il y aurait alors comme une sorte de régression de la conscience vers ce qu'elle fut à l'origine.

Ainsi, malgré son évolution à travers les âges, la conscience maintiendrait au plus profond d'elle-même un aspect de son état primitif, aspect qui constituerait, dans le présent, le réservoir inépuisable de l'inconscient. Un inconscient dont les opérations de décharge des excitations déclenchées dans l'organisme par une stimulation interne ou externe seraient simplement dépourvues du caractère intentionnel ou volontaire qu'elles auraient eues autrefois, lorsqu'il convenait d'accorder une structure formalisante à ce qui n'était encore que sensations pures. Un inconscient qui recouvrirait les sources mêmes de ce qu'on appelle le subconscient ; auquel cas le *Ça* de Freud, constitué par une masse de pulsions postulée sans conscience organisatrice ou directrice, l'inconscient d'où émerge lentement le *Moi* (en une zone de conscience qui se

développe sous la contrainte sociale) ne serait que le témoignage actuel de cette intention passée dont l'action demeurerait vivace et permanente, assurant au premier chef le contact interne, la liaison obscure de l'être et du monde.

Le système neuro-végétatif ne serait-il pas, de son côté, le reliquat d'un « cerveau » primitif, celui des premiers âges avant l'apparition des êtres organisés et dont la « conscience » vague n'était qu'un complexe de réactions sensori-motrices ? Cette capacité, conservée par le système neuro-végétatif actuel, ne serait-elle pas le fondement de cette conscience obscure d'« être-au-monde » ? Nous nous contenterons, ici, de poser la question.

72 *De quelques notions de temps*

L'étude de la notion de temps peut être abordée suivant deux voies différentes : l'étude du paramètre « temps » de la mécanique, et l'étude de la notion de durée psychologique. Temps et durée sont complémentaires d'un même concept, tantôt *représenté* par un élément de mesure arbitrairement choisi, tantôt *éprouvé* par l'être en son moi profond.

Mais si la théorie de la relativité appelle une nouvelle conception du temps comme de l'espace, il est évident que « cet effort pour penser les rapports espace-temps de l'univers n'affecte pas la vie psychologique quotidienne, dont il ne découle pas. Avec le temps de la relativité dit P. Fraisse, nous sommes au-delà du problème psychologique des conduites temporelles » (*Psychologie du temps*).

Aussi bien laisserons-nous de côté cette étude du temps cosmique pour nous limiter ici à celle du temps vécu.

En soulignant toutefois que le temps « objectif » n'est pas seulement relatif à un référentiel quelconque ; sa généralité au sein même du système de coordonnées choisi, n'est pas d'une continuité aussi parfaitement uniforme qu'on le croit. Ainsi que le note Gaston Bachelard, « le fil du temps est couvert de nœuds. La facile continuité des trajectoires a été ruinée complètement par la microphysique. Le réel ne cesse de trembler autour de nos repères abstraits. Le temps à petits quanta scintille »... (*Dialectique de la durée*).

Le cours du temps n'est pas semblable à celui, uniformément continu, d'un fleuve. Il ressemble bien davantage à celui d'un torrent où l'eau, constamment dispersée, butte contre les pierres ou se répand en cascades.

Lorsque nous considérons l'évolution des phénomènes, le mouvement des choses, leur durée, nous ne retenons de ce mouvement (ou de cette évolution) que sa trajectoire — spatiale ou temporelle — c'est-à-dire sa manifestation apparente, sa *cinématique*. Nous oublions totalement la *dynamique* de ce mouvement, c'est-à-dire l'impulsion interne qui le commande ou qui le crée. Or la cinématique *continue* n'est que la conséquence d'une dynamique *discontinue*.

Cette dynamique nous apparaît évidente lorsque nous ne considérons

plus la durée objective des choses mais celle de notre moi ou, tout simplement, de notre être physique. La durée subjective se rapporte alors essentiellement au caractère impulsif et changeant, constamment mobile, de nos décisions. C'est une cascade d'hésitations, d'élans, de restrictions, de reprises, bref, de mouvements contradictoires et contrariés dont notre conduite apparemment homogène est l'effet.

C'est avec Descartes, avec Locke et Condillac surtout, que la notion de durée, tout d'abord assimilée à la notion de temps, commença de se dégager : « Tandis que nous pensons et que nous recevons successivement plusieurs idées dans notre esprit, nous connaissons que nous existons ; et aussi la continuation de notre être et la continuation de tout autre être, laquelle est commensurable à la succession des idées qui paraissent et disparaissent dans notre esprit, peut-être appelée durée de nous-mêmes et durée de tout être coexistant avec nos pensées (...). Un homme isolé de tout mouvement arriverait à se former quand même l'idée du temps par la seule connaissance de la succession de ses idées ». (*Essai sur l'entendement humain*).

Le temps, en effet, c'est le changement, la conséquence et le constat de ce changement. Sans distinction, sans points de repère, il n'est pas de notion de temps. « Un homme plongé dans un profond sommeil ou fortement occupé d'une seule pensée est insensible au temps, notait Hume au siècle dernier. Chaque fois que nous n'avons pas de perceptions successives, nous n'avons pas de notion de temps, y eût-il même une succession réelle dans les objets (...). Le temps ne peut faire son apparition ni tout seul ni accompagné d'un objet constant et invariable, mais se laisse toujours découvrir à quelque succession perceptible d'objets changeants ». (*Traité de la nature humaine*).

Si la succession est de la discontinuité de nos états, la durée est la façon dont nous les éprouvons. Contrairement à Kant, nous dirons donc que la possibilité de se représenter les différentes sensations sous forme de relations temporelles n'est pas *innée*. Elle résulte de l'expérience, c'est-à-dire de notre vie vécue. Les relations temporelles s'imposent d'elles-mêmes, de par la succession de nos sensations et de nos idées, succession qui est l'acte même par lequel nous avons conscience d'être et affirmons notre existence.

Sans doute cette succession ne suffit-elle pas à donner l'idée de succession mais elle la permet et le souvenir l'impose. L'idée de succession est conséquente de la saisie des relations entre l'acte présent et l'acte échu, des souvenirs par lesquels nous nous représentons les événements passés. C'est une opération de l'esprit qui porte sur le vécu, depuis le passé immédiat jusqu'au passé le plus lointain, mais qui est fondée sur la mémoire et ne repose que sur elle. Un être sans mémoire ne pourrait avoir la notion du temps parce qu'il ne pourrait et ne saurait établir justement ces liaisons nécessaires entre les différentes étapes du temps vécu. Le présent ne suppose pas la succession puisqu'il se succède à lui-même et que ce à quoi il succède ne lui appartient déjà plus.

Ce n'est donc pas par le fait de la durée objective des choses que nous avons la notion du temps ; c'est parce que l'activité de notre

esprit unit en un déroulement logique et continu les divers changements dont nous sommes le sujet. C'est alors cette notion, issue de notre durée propre, que nous appliquons aux choses du monde extérieur en les considérant par rapport à nous-même et à notre durée sensible. Toutefois, on ne saurait rapporter la durée des choses à celle qui nous est propre, celle-ci — qui est réellement *durée* — ne pouvant servir de référentiel convenable. Aussi bien la durée que l'on applique à ce qui est hors de nous-même n'est-elle qu'une mesure objective faite en rapportant le temps des choses à une unité temporelle choisie et déterminée.

La durée est un sentiment. Un sentiment qui dépend de l'intensité psychique du temps vécu et non de sa durée réelle. C'est le déroulement, la permanence du Moi considéré dans les variations intensives de son développement. Si la durée ne peut pas, comme le Temps, être traduite en termes d'espace (24), c'est précisément parce qu'elle n'a pas de réalité objective. Elle ne peut être rapportée qu'à l'être qui l'éprouve et n'est mesurable qu'en termes d'intensité, c'est-à-dire de *qualité*. La durée n'étant qu'une interprétation psychologique du temps, il n'y a pas plus de durée pure que de temps absolu. C'est le flot de conscience saisi dans son expression continue, à la fois irréductible et non mesurable, mais qui ne saurait prétendre à l'absolu d'un « En soi » pas plus qu'il ne saurait être rapporté à une mesure objective quelconque. La durée, c'est très exactement la *qualité du temps vécu*.

« Nous vivons simultanément, dit Strauss, dans deux temps. L'un, *le temps du monde*, qui est jalonné par les changements qui se produisent dans notre environnement, l'autre, *le temps du moi*, qui est immanent à notre expérience intime et qui surgit de notre personnalité. Mais, ajoute-t-il, cette distinction n'est valable que si elle n'est pas interprétée dans une perspective dualiste et si les termes qu'on oppose sont considérés comme deux aspects d'une même réalité qui peuvent être plus ou moins dissociés suivant le jeu des attitudes nées de la volonté du sujet » (25).

Si nous nous enfermons dans notre Moi, il n'est que du *présent*, toute perspective tendue vers le passé ou vers l'avenir étant nécessairement une projection de nous-même hors de notre moi vivant (c'est-à-dire « actuel ») vers un extérieur dans lequel il se dilue. Ce qui s'écoule, ce

(24) On ne mesure pas nécessairement le temps en termes d'espace (contrairement aux affirmations bergsoniennes), d'autant qu'on peut les réduire l'un et l'autre à une même unité : la vitesse de la lumière pour laquelle temps et espace ne sont que deux façons différentes de dire la même chose. La distance spatio-temporelle, évaluée en unités-lumière, est exprimée par la racine carrée de la somme des carrés des coordonnées spatiales moins le carré de la coordonnée du temps. Néanmoins, comme devant cette constante universelle les 4 coordonnées ont le même sens on peut simplifier l'opération en ramenant les unités temporelles à des unités spatiales. C'est la transformation dite de Minkovski. Dans ce cas la valeur espace-temps est égale à la somme des carrés des 4 coordonnées, la coordonnée temporelle, considérée comme imaginaire, étant représentée par $\sqrt{-1}$.

(25) Cité par Paul Fraisse. Les données de ce chapitre étant fondées en grande partie sur les études de Paul Fraisse publiées dans son remarquable ouvrage sur *La psychologie du Temps* et sur les observations subtiles de Gaston Bachelard *(Dialectique de la durée)*, nous nous contenterons ici de faire suivre les citations empruntées à ces deux auteurs des mentions (P.F.) et (G.B.).

n'est pas le temps ; ce sont les *contenus* dont le temps n'est qu'une représentation abstraite et la durée un sentiment éprouvé au cours de ces changements et du fait de ces changements.

Mais, si l'aspect dynamique du devenir n'est relatif qu'à nous-même et n'est mesurable que subjectivement, l'*expérience de la durée* est celle des intervalles entre les stimulations successives et de l'ordonnance de ces successions. Cette expérience toutefois n'est totale qu'à la mesure d'une représentation objective du temps qui nous permet de situer les événements les uns par rapport aux autres. Et cette représentation n'est possible qu'en référence soit à une mesure conventionnelle comme le temps des horloges ou du calendrier, soit à une représentation spatiale correspondant à la réalité du temps vécu, car « seul l'étalement spatial des changements nous offre un moyen pratique de nous les représenter » (P.F.). Notre expérience immédiate se doit d'être sans cesse médiatisée, objectivée. Elle doit se porter vers l'extérieur pour être capable de se représenter les changements présents ou passés avec leur double caractère d'ordre et de durée.

Avant d'envisager utilement cette *expérience de la durée*, ce « temps du moi », il n'est peut-être pas inutile de souligner quelques évidences concernant le « temps du monde » auquel il se rapporte.

Il est d'usage courant de dire que l'on ne peut se déplacer « dans » le temps, comme si le temps était une réalité extérieure, un contenant *dans* lequel on pourrait ou non se déplacer, idée qui est une séquelle des conceptions de l'« En-Soi » attribuées au temps comme à l'espace. Nous venons de dire que ce qui s'écoule, ce sont des *contenus*, entendant par là des faits, des actes, des sentiments. Un acte succède à un autre acte, une pensée à une autre pensée, un état à un autre état. Or c'est cette succession qui *fait* le temps. L'évolution des choses ne se fait pas *dans* le temps ; elle *est* ce temps lui-même, son expression, son évidence.

Ce que nous appelons le temps, c'est cette direction, cette évolution perpétuellement tendue vers un avenir et, aussi, la représentation du passé dont le présent est la conséquence et le constant témoignage, en bref, cette marche des choses qui est l'existence même.

Le temps, donc, est nécessairement irréversible. Tout retour en arrière est impossible. A supposer que, par un fait extraordinaire, nous puissions revivre les années que nous avons vécues en remontant le cours du temps, cette remontée serait encore une marche « en avant ». Nous revivrions à l'envers le temps vécu mais *après* l'avoir *déjà* vécu. Ce serait une poursuite à rebours, non un retour en arrière. Le véritable retour en arrière serait l'annulation pure et simple du temps, c'est-à-dire de ce qui fut. Nous effacerions notre passé en remontant le cours des choses — et ces choses elles-mêmes — ; nous ne le revivrions pas...

Si nous pouvons nous déplacer dans l'espace, c'est parce que l'espace a plusieurs dimensions (ou directions) et que nous sommes toujours situés dans l'une d'entre elles par rapport aux deux autres. S'il n'avait qu'une direction (auquel cas ce ne serait plus un espace), nous ne pourrions pas plus nous y déplacer que nous ne pouvons le faire dans

le temps. Temps et espace se confondraient ; ce serait *la même chose*. Autrement dit, les « choses » ne peuvent exister que dans l'étendue qu'elles *créent* de par leur existence même, de par leur mouvement (ou relations de mouvement et de situation), et dans la durée qui atteste de ce mouvement, de ce changement, qui *est* ce changement lui-même. Et si l'espace a pour nous une réalité concrète autre que de simples rapports géométriques, c'est que notre espace est, au premier chef, l'étendue tangible du globe terrestre sur lequel nous nous trouvons. C'est le sol sur lequel nous marchons, les rapports n'étant pour nous que des choses qui nous entourent et qui constituent précisément la géo-métrie élémentaire.

Par ailleurs, si l'on suppose un monde situé à 1964 années-lumière de la terre et, sur ce monde, des êtres semblables aux hommes et pourvus de moyens d'observation subtils, on admet que ces êtres puissent voir, en fixant une région de Judée très précise, la montée au Calvaire *en ce moment même*. Ce qui, pour nous, n'est qu'un lointain passé serait pour eux du présent — ou, du moins, le résultat d'une observation présente. Par contre, le couronnement de Charlemagne qui, pour nous, est également du passé, serait encore, pour eux, du futur. Ils ne sauraient l'apercevoir que dans 800 ans.

De cela, certains philosophes pressés ont conclu que présent, passé et futur étaient également présents dans l'univers et que le fait d'être présent, passé ou futur, dépendait uniquement du lieu d'observation par rapport à la chose observée. Ce qui est tout simplement confondre le réel et son image, l'acte vécu et la simple observation de celui-ci. La crucifixion est un acte qui fut accompli sur terre et nulle part ailleurs (du moins à ce que nous pouvons croire et, en tout cas, à cette époque). C'est un acte passé qui, *en tant qu'acte vécu*, n'appartient à aucun présent ni à aucun futur. Toutefois, étant donné la vitesse-limite de la lumière, il est évident que cet acte, *en tant qu'acte observé*, c'est-à-dire *en tant qu'image*, peut être le donné d'une observation actuelle faite à 1964 années-lumière de notre globe. De la sorte, cet acte pourra être observé dans 100 000 ans en un lieu situé à 101 964 années-lumière de son lieu d'origine.

Ainsi pouvons-nous voir actuellement une étoile située à 100 millions d'années-lumière alors que cette étoile a peut-être disparu depuis une dizaine de millions d'années. Ce qui est présent, c'est *une image*, non une réalité vraie. Il n'y a donc pas, dans l'univers, coexistence du présent, du passé et du futur. Présent, passé et futur, en ce qu'ils se rapportent à un acte vécu ou à venir, ne dépendent nullement du point d'observation mais du moment de cet acte, lequel est unique et indépendant de toute observation extérieure. On ajouterait que, sur le plan de la Relativité, ce qui nous apparaît comme simultané ou successif selon le référentiel choisi, ce n'est pas l'événement mais son image, sa « représentation ». Le Cosmos n'est qu'un jeu de miroirs...

Il y a bien, néanmoins, une certaine coexistence des temps. Mais dans le cas seulement où la distance de l'observateur à la chose observée est telle que la vitesse de la lumière n'intervient pas. Sinon, l'image se

« détache » du réel comme pour la Crucifixion ; il n'y a plus coïncidence de l'acte et de l'observation.

Cette coexistence, dont nous avons parlé déjà dans un précédent chapitre (§ 43), Merleau-Ponty l'avait soulignée dans son étude sur la temporalité en disant, notamment : « Le changement suppose un certain poste où je me place et d'où je vois défiler des choses : le temps suppose une vue sur le temps. Il n'est donc pas comme un ruisseau, il n'est pas une substance fluente (...). Dans les choses mêmes, l'avenir et le passé sont dans une sorte de préexistence et de survivance éternelle ; l'eau qui passera demain *est* en ce moment à sa source, l'eau qui vient de passer *est* maintenant un peu plus bas dans la vallée. Ce qui est passé ou futur pour moi est présent dans le monde ». (*Phénoménologie de la perception*).

Cela n'est exact, nous venons de le voir, que dans certaines conditions. Et s'il est bien vrai que le fleuve est présent de la source à l'embouchure, ne se divisant en présent, passé et avenir que pour un observateur occupant un poste fixe d'où il le voit couler, il serait inconséquent de dire que le tremblement de terre qui vient de se produire en un certain endroit s'inscrit dans la perspective temporelle de cet endroit tout en demeurant *présent* dans le monde car, avant de se produire, il n'existait nulle part et, désormais, il n'existe plus. Il faut donc, pour que la proposition soit vraie, supposer non seulement le changement mais une certaine permanence des choses, c'est-à-dire un certain mouvement ; envisager une continuité temporelle qui exige un certain espace par le fait même de ce mouvement. Ce sur quoi Merleau-Ponty ne s'est pas arrêté suffisamment, car cette différence des temps est relative à l'espace visé bien plutôt qu'à un égocentrisme qui n'est ce qu'il est que parce que le champ visuel est limité. C'est une conséquence du rapport espace-temps.

Quand je considère le fleuve depuis la berge, le « présent-pour-moi » est celui des aspects que je puis enregistrer simultanément comme étant compris dans l'étendue de mon champ visuel. Le « passé-pour-moi » et le « futur-pour-moi » sont le présent d'autres espaces co-présents devant l'espace géographique du cours d'eau mais non compris dans mon regard. Néanmoins, si je pouvais m'élever assez haut pour embrasser d'un seul coup d'œil toute l'étendue du fleuve, alors celle-ci constituerait *tout d'un bloc* mon présent. Mais l'étendue d'un autre fleuve situé assez loin au-delà et dont la présence serait simultanée par rapport à l'espace terrestre apparaîtrait pour moi comme passé ou futur selon mon propre mouvement ou le mouvement de mon regard. Autrement dit, plus le champ spatial est étendu et plus il est possible d'envisager des événements simultanés ; plus le champ spatial est restreint et plus les événements nous apparaissent selon un mode d'appréhension qui les « découpe » en des temps successifs (le montage en est un exemple frappant), le présent étant toujours, *pour l'observateur*, relatif à l'espace considéré.

Si, maintenant, je m'allonge dans une barque qui descend au fil de l'eau, les perspectives temporelles vont s'inverser : Ce qui tout à l'heure

était mon futur va devenir mon passé. L'avenir, ce sera la vallée vers laquelle je descend. « L'avenir, dit encore Merleau-Ponty, n'est pas préparé derrière l'observateur, il se prémédite au-devant de lui, comme l'orage à l'horizon. L'observateur descend avec le courant vers son avenir, mais l'avenir, ce sont les paysages nouveaux qui l'attendent à l'estuaire, et le cours du temps, ce n'est plus le ruisseau lui-même : c'est le déroulement des paysages pour l'observateur en mouvement. Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses ». (*Ibid.*)

Mais, durant le cours de ce voyage, je ne cesse d'être, à tout moment, présent devant moi. Je veux dire que la totalité de mon corps constitue une *unité de présence* ; mes pieds appartiennent au même présent que ma tête. Or, voici qu'une fourmi, lentement, chemine, remontant depuis l'orteil jusqu'à mon épaule. Pour elle, lorsqu'elle aura atteint mon genou, ma cheville sera du passé tandis que ma hanche vers laquelle elle se dirige représentera encore l'avenir. Toutes ces parties n'en sont pas moins, pour moi, co-présentes. Alors que mon présent s'identifie à mon étendue corporelle, celui de la fourmi n'est que de l'étendue de son corps, à elle. Le présent, c'est *là où l'on est*. Il est relatif à l'espace occupé par l'être et à l'espace englobé par son regard (26).

Toutefois, pendant les deux minutes qui auront été nécessaires à la fourmi pour accomplir son périple, nous aurons, elle et moi, descendu le même cours ; pour elle comme pour moi deux minutes se seront écoulées. J'entends bien que ces deux minutes représenteront pour elle une durée beaucoup plus longue que pour moi mais, devant le temps terrestre, son évolution et la mienne auront été parallèles. Nous aurons vécu le même temps sinon la même durée. Le temps est donc bien, contrairement à ce que dit Merleau-Ponty, un processus réel, une succession entraînant dans le même cours tout un ensemble de choses, c'est-à-dire tous les éléments d'un même système. Mais je ne me borne pas à l'enregistrer : il se fait *avec* moi et je le fais *pour* moi. Il n'est relatif, à l'intérieur de ce système, qu'au fragment d'espace auquel on le rapporte, mais cette fragmentation c'est moi qui la crée. Si donc la représentation du temps dépend de mon rapport avec les choses, elle dépend surtout de mon rapport avec un *certain espace*, c'est-à-dire avec un certain *cadre* ; elle varie avec lui (27).

Extérieurement à cet ensemble, l'unité temporelle, qui intéresse alors *tout le système*, est relative à un référentiel donné ; mais le temps mis en ordre par rapport à ce référentiel est univoque. C'est pourquoi il nous paraît assez inexact de dire comme Merleau-Ponty que « lorsque nous évoquons le cours du temps, nous ne sommes jamais que des spectateurs qui, du haut d'une berge, regardent couler un fleuve

(26) Ainsi le « présent du fleuve », c'est la réalité « corporelle » du fleuve comprise comme un « tout » à chaque instant de son écoulement et le « présent de la terre », c'est la terre entière à chaque instant de sa révolution, etc., etc.

(27) C'est une des raisons qui font que le réel filmique est différent du réel immédiat, le réel filmique se définissant dans un cadre *formel* enfermant un espace constamment variable d'où découlent des relations spatio-temporelles incessamment différenciées, toujours *autres* que celles du réel enregistré.

qui leur reste étranger », car la berge elle-même est saisie par le cours du temps. Le devenir ne peut être transformé en objet que s'il s'agit du devenir d'autrui, c'est évident. Le nôtre est subjectif. Mais c'est sur le devenir d'autrui que nous réglons le nôtre.

S'il n'y a pas de « temps absolu », il y a du moins un « temps général » qui se rapporte à un système global. Néanmoins ce temps n'est jamais que la « mise en ordre » d'une durée *non mesurable*, laquelle ne se rapporte qu'à l'impulsion dynamique des phénomènes. Le terme de « durée pure » pourrait avoir un sens s'il était compris comme le cours des choses au sein duquel il est impossible d'établir des relations temporelles intrinsèques. Autrement dit, il n'y a pas *une* durée mais *des* durées incommensurables entre elles si ce n'est par l'intermédiaire d'une mesure *extérieure*, toute conventionnelle, qui est le *Temps*.

Voyons maintenant le « temps du moi ».

L'expérience de la durée suppose la perception de la durée et celle-ci nécessite l'introduction de la mémoire. Mais la présence de la mémoire ne permet pas, à elle seule, d'apprécier la durée ni même d'ordonner les souvenirs.

Aucune trace physiologique ou psychique du passé ne peut faire comprendre, en effet, la conscience du passé. La mémoire justifie du souvenir mais ne l'explique pas ; car la conscience du passé ou, si l'on préfère, la « qualité » du souvenir, est une *conscience du présent*. Elle dépend d'une intention portée sur le passé, c'est-à-dire sur un moment dont on ne restitue que certains aspects en raison de l'intérêt ou de la similitude qu'ils offrent en regard d'un état de conscience actuel. Le souvenir est une distance que je crée en moi, par rapport à moi-même, qui me permet de me confronter vis-à-vis de moi-même, d'établir une liaison entre différents états de mon être subjectif et dont la solution est un état de conscience *présent* témoin de cette relation.

C'est donc à travers une interprétation subjective, toute momentanée, que nous visons les choses du passé. Ces choses, lorsqu'elles sont objectivement retrouvées et qu'elles n'ont pas sensiblement changé (paysage, lieu de notre enfance, etc...) sont toujours différentes du souvenir que nous en avons : elles nous déçoivent. Nous ne sommes plus devant elles dans le même état que lorsqu'elles nous ont marqués. Car ce n'est pas des choses que nous nous souvenons mais d'un sentiment qu'elles ont provoqué. Et ce sentiment n'appartient qu'à nous, à un moment de nous-même. C'est lui qui est réellement notre passé, notre vie vécue. Un souvenir n'est pas seulement une évocation, c'est une *signification pour nous*. Tout souvenir a un *sens* (28). En bref, il n'y a pas de « souvenir pur » qui serait comme un réservoir comblé par la continuité du temps vécu, la mémoire n'ayant qu'un effort à faire pour y

(28) C'est ce qu'Alain Resnais et Marguerite Duras ont parfaitement compris dans *Hiroshima, mon amour* et qui fait la valeur essentielle de leur film.

Par ailleurs nous avons vu qu'au cinéma nous visons le « réel représenté » à travers une image qui est, elle, une *forme*, une structure compositionnelle quel que soit l'accent mis ou non sur cette composition. L'interprétation nous vient de l'extérieur, mais elle est d'autant plus évidente qu'elle est subie. Il s'ensuit que le réel, visé à

plonger et en ramener à volonté quelque passé choisi. Cette volonté ne plonge pas dans le passé : elle le reconstruit.

Nous avons souvenance de notre passé mais non de notre durée. Nous gardons la trace d'un acte, d'une impression, mais non du « temps vécu ». Nous nous souvenons d'une image, d'un acquis, non du temps d'acquisition. Les souvenirs ne sont que des « résidus de durée », des moments cristallisés, isolés. Du moins la mémoire ne nous permet-elle de restructurer que de tels moments, de telles images. Et cette trace, il nous faut la situer dans le temps « objectif », incapables que nous sommes de l'insérer dans notre durée propre.

Pour avoir la notion de notre durée, il nous faut non seulement établir quelque distance entre le fait évoqué et la pensée qui l'évoque, entre le présent et le passé, mais il nous faut encore et surtout « situer » ce passé dans la suite temporelle de nos actes. Or nous ne pouvons le faire qu'en nous référant à une réalité extérieure simultanément perçue. La mémoire a besoin d'être soutenue par le Temps sans quoi elle n'est plus qu'un chaos d'images et de sensations, une rêverie sans support. Notre durée doit être attachée aux choses pour prendre son sens véritable. Elle doit s'insérer dans un cadre social, se constituer en « histoire », en chronologie — en bref, se montrer constamment tendue vers l'avenir.

Le passé, c'est du devenir échu ; une intention, une conduite qui ont porté leurs fruits et qui sont aujourd'hui dépassés, remplacés par d'autres conduites. En prolongeant ou en modifiant celles-là, celles-ci assurent la permanence de nos efforts dans la continuité et l'unité de notre être pensant et agissant. Cette unité est donc constamment différée, différence et changement étant autant de points d'appui sur lesquels la mémoire se fonde pour reconnaître les événements passés en regard des causes qui les ont déterminés ou du cadre dans lequel ils sont fixés. Et c'est la notion du passé qui infère la notion du futur : il faut avoir conscience d'une certaine durée vécue pour présager de l'avenir. Nous ne concevons le devenir que parce que le présent cesse d'être présent. Nous le concevons comme un triomphe sur cette cessation, comme une volonté de continuation ; c'est l'affirmation de notre Moi devant la perpétuelle disparition de notre activité vécue. Mais c'est aussi bien parce que cet acte disparaît que nous pouvons agir — continuer d'agir — en faisant suivre cet acte d'un autre acte.

Bachelard note que « sans fixation parlée, exprimée, dramatisée, le souvenir ne peut être rapporté à ses cadres ». Sans doute faut-il que la réflexion « construise du temps autour d'un événement au moment même où l'événement se produit pour qu'on retrouve cet événement dans

travers l'image filmique, c'est-à-dire à travers une « représentation », s'apparente de quelque manière au réel visé à travers le souvenir. Le réel apparemment immédiat nous est donné de la sorte comme un réel de rêve ou de mémoire. C'est le souvenir d'un acte que nous n'avons pas vécu et que nous ne connaissons que par ce souvenir qui se déroule présentement sous nos yeux. On retrouve ici encore un aspect de la magie, de la fascination filmique à travers une explication psychologiquement convenable. Et si, comme nous l'avons vu, les prises de vues en mouvement nous donnent le sentiment d'un acte « en train de se faire » auquel nous participons activement dans l'instant présent, cet instant présent n'est encore que l'actualisation d'un imaginaire, un souvenir, mais un souvenir qui, cette fois, serait mémoire immédiate.

le souvenir du temps disparu » mais, si l'on ne retient effectivement que ce qui a été « dramatisé », il ne nous semble pas indispensable que cette dramatisation soit le fait du langage. La fixation peut être « imagée » aussi bien que parlée. Une fois encore on exagère le rôle du langage comme si l'entendement ne pouvait être que de l'expression verbale. Il n'est pas nécessaire de *dire* pour *penser*. La véritable mémoire visuelle n'est pas seulement d'images mais de structures, de relations, de jugements « visualisés » dans le concept (29).

Quoi qu'il en soit, fixer les événements dans le temps, les dater, c'est encore les isoler. L'histoire de notre durée ne peut être qu'une schématisation, une suite de points de repère vidés de leur durée propre. D'où une suite d'images, de souvenirs dont la liaison logique souligne la distinction et, donc, la séparation. Le souvenir — nous l'avons dit — n'est pas une répétition, le simple rappel d'une chose conservée dans la mémoire ; c'est une construction — fût-elle provoquée — faite à partir d'émotions retrouvées, évoquées intentionnellement ou incidentellement. C'est une réorganisation du passé soumise à une tendance d'ordre généralement affectif. Pierre Janet a parfaitement souligné ce fait en disant notamment : « Le travail de mémorisation n'est pas fini quand l'événement est terminé, parce que la mémoire se perfectionne dans le silence (...). C'est pour cela qu'après quelques jours un souvenir est meilleur qu'au commencement, il est mieux fait, mieux travaillé. C'est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels ». (*L'évolution de la mémoire et la notion de temps*).

Enfin, la durée c'est, dit Gaston Bachelard, « le complexe des ordinations multiples qui s'assurent l'une sur l'autre. Si l'on prétend vivre dans un domaine unique et homogène, on s'apercevra que le temps ne peut plus marcher. Tout au plus il sautille. En fait, la durée a toujours besoin d'une altérité pour paraître continue. Ainsi elle paraît continue par son hétérogénéité, dans un domaine toujours autre que celui où l'on prétend l'observer. Toujours et partout les phénomènes du temps apparaissent de prime abord dans un progrès discontinu. Ils nous livrent un ordre de succession. Rien de plus, rien de moins » (G. B.).

Ainsi, nous n'avons conscience de la durée que par la distinction de nos actes et des sentiments qui leur sont attachés. Mais notre esprit, notre volonté tendue vers un but détermine leur liaison en construisant l'unité temporelle qui les englobe. La durée est donc une reprise continuelle, l'organisation d'un ensemble de liaisons relatives à notre subjectivité. C'est une hiérarchie d'instants, l'organisation de nos préférences et de nos choix. Selon l'expression encore de Gaston Bachelard « la continuité psychique n'est pas une donnée, c'est une œuvre ». Cette

(29) Il est bien vrai que la plupart des gens pensent avec des mots et doivent, le cas échéant, traduire ces mots en images. La culture établie depuis des millénaires sur l'expression verbale en est la raison évidente. Mais il semble que le fait filmique et la communication visuelle tendent à développer une autre forme de pensée. On m'excusera de me citer mais depuis mon plus jeune âge, et avant même que le film n'intervienne dans ma formation, je n'ai jamais pensé qu'en images, avec des images. Je suis toujours incapable de penser autrement et ce sont des images qu'il me faut traduire en mots lorsque je veux m'exprimer. Je ne crois pas, cependant, être un cas exceptionnel...

organisation du temps vécu, de la durée psychologique, se développe en une succession de rythmes, de moments dont les valeurs qualitatives s'épanouissent ou se resserrent, tels les temps forts et les temps faibles d'une mélodie.

Toutefois, si la durée — tout comme les choses que nous percevons — est une construction de l'esprit, elle est construite avec des données sensorielles et demeure sous la dépendance de celles-ci. C'est la mise en forme, l'ordonnance d'une série de stimulations qui accorde à ces stimulations une valeur temporelle proportionnelle à leur intensité.

Comment s'établit cette ordonnance dans la perception immédiate, c'est encore sur quoi la psychologie a longtemps trébuché.

« La durée toute pure, professait Bergson, est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs ». Mais cette durée « toute pure » est alors *mémoire*, sentiment d'une durée qui se poursuit sans modification distincte. C'est un état d'inaction et de rêverie. Le présent, continuellement réfléchi dans la mémoire, est intégré dans le souvenir au fil même de son évolution. La perception s'évanouit, se fond dans le souvenir qui la module.

Inversement, « en définissant la perception comme saisie du présent, il semble que la perception d'une succession soit impossible » (P.F.).

Une succession ne peut pas tenir dans un seul et même instant. Elle implique un *avant* et un *après*. Mais la simultanéité à laquelle Bergson faisait appel pour expliquer la saisie d'une succession n'existe qu'au niveau des constructions mentales, non au niveau des faits perceptifs, ainsi que l'ont démontré les travaux de Paul Fraisse : « La perception d'une stimulation même brève est un acte qui a lui-même une certaine durée et qui jette comme un pont entre des stimulations physiquement successives. Je perçois la succession des quatre coups de l'horloge qui marque 4 h. : cela signifie que le premier est en quelque manière encore présent quand le quatrième retentit » (P.F.).

C'est donc la persistance du donné perçu — ou mémoire immédiate — qui permet d'assurer notre perception de la durée en assurant la liaison des stimulations successives. Nous percevons la durée (tout comme le mouvement, au cinéma) par la liaison continue d'une suite de perceptions discontinues.

Paul Fraisse conteste néanmoins que ce soit là un fait de mémoire : « La perception des changements apériodiques peut faire illusion, dit-il, mais celle des changements périodiques ne nous permet pas d'expliquer le présent par la persistance plus ou moins grande de traces mnémoniques ». C'est pourtant ce que fait le cinéma...

« Dans la perception du langage, poursuit P. Fraisse, mon présent est fait chaque fois d'une proposition, et non de la fin d'une proposition suivie d'un morceau de la proposition suivante avec un glissement progressif des éléments qui rendrait le langage inintelligible ».

Cela est bien vrai s'il s'agit d'un langage que je comprends. Auquel cas mon présent est bien celui d'une proposition. Mais s'il s'agit d'un

langage que je ne comprends pas, le sens des propositions (et, donc, les propositions elles-mêmes) m'échappant, c'est tout au contraire une suite de sons que je perçois. Je distingue des périodes sonores, des accents plus ou moins marqués qui s'enchaînent et que j'unis arbitrairement — ce qui fait, précisément, que ce langage est inintelligible pour moi.

Il semble donc que le « présent d'une proposition » soit bien moins le « présent perçu » — acte de perception pure — que celui de l'attention et de la compréhension, c'est-à-dire d'une structuration mentale. C'est la compréhension qui tient mon attention en éveil le temps d'un mot, d'une phrase ou d'une période et qui constitue une unité globale avec cet ensemble. Et cette perception globale requiert nécessairement la mémoire immédiate. Lorsque j'entends prononcer une phrase, mon attention reste fixée sur le sens, bien que les premiers mots soient déjà du passé quand je perçois les derniers. La discontinuité de la lecture (où l'attention est retenue par les périodes verbales, par les idées ou les images que ces périodes suggèrent) n'est pas discontinuité de la perception mais de l'attention et de l'élaboration mentale. Le « présent de la proposition » est donc bien, ici, le « présent de la compréhension ». Le temps de perception, beaucoup plus bref, est nécessairement complété par les franges de la mémoire immédiate qui, justement, relie et structure organiquement les perceptions successives. C'est la compréhension, l'assimilation qui organise ici la durée.

P. Fraisse dit, précisément : « Nous ne percevons le successif que parce que, dans certaines limites, un « acte mental unifié » est possible. Cette unité perceptive du successif a comme conséquence l'existence d'un *présent perçu* qui ne se ramène pas à l'évanescence de ce qui n'était pas encore dans ce qui n'est plus (...). Ce passage, il faut, même pour le percevoir, un acte d'appréhension qui a une durée non négligeable ». Or cet « acte mental unifié » n'est-il pas un élargissement de l'acte perceptif lui-même ou, si l'on préfère, du « temps de perception » ? Un élargissement qui suppose la mémoire immédiate ?

Ainsi que l'a souligné Delacroix, « le souvenir se crée au sein même de la perception (...). Il est certain, d'une part, que les différents aspects du présent ne sont pas au même plan, sans quoi le présent nous paraîtrait immobile, d'autre part, qu'il n'y a pas dans le présent un élément unique donné avec le caractère du présent, tout le reste étant du souvenir pur ». (*La conscience du temps*).

Cette distinction n'est d'ailleurs, au fond, qu'une question de mots. Paul Fraisse note que : « si je puis reproduire après les avoir entendus plusieurs éléments, ce n'est pas grâce à une mémorisation, mais parce que nous avons une capacité d'appréhension qui embrasse plusieurs éléments simultanés ou successifs (...). Certes, la mémoire joue un rôle, mais indirect. Quand j'écoute un discours, je perçois la proposition que prononce l'orateur, mais je l'interprète en fonction de toutes les phrases précédentes que je ne perçois plus et dont j'ai gardé seulement un souvenir global. Quand j'écoute de la musique, je perçois à chaque instant une brève structure rythmique, mais qui s'intègre dans un ensemble mélodique auquel elle doit sa résonance affective ».

Autrement dit, nous appelons « mémoire immédiate » ce que Paul Fraisse appelle « capacité d'appréhension du successif ». Il ne s'agit pas, dans cette mémoire immédiate, de la mémorisation d'un passé déjà constitué comme tel, mais d'un passé qui affleure encore dans le présent. Néanmoins, si le *présent perçu* est le temps de perception augmenté du temps de compréhension ou d'assimilation, c'est-à-dire d'une certaine « mémoire immédiate », il y a bien persistance du donné perçu...

Cette « mémoire immédiate » ou, si l'on préfère, ce « champ perceptif » à l'intérieur duquel s'établit le « présent » a, bien entendu, une limite supérieure. Selon Paul Fraisse, elle dépend de l'intervalle temporel entre les stimulations, du nombre de stimulations et, enfin, de leur organisation. Comme pour la perception des rythmes, l'intervalle ne saurait excéder deux secondes et le nombre de stimulations n'excède guère 6 ou 7 éléments distincts espacés d'un tiers ou d'un dixième de seconde, voire d'une demi-seconde. Ces éléments peuvent être des groupes sonores et leur organisation facilite leur nombre. « Compte tenu des divers facteurs envisagés, le présent se limite pratiquement à une durée de cinq secondes environ. C'est le temps nécessaire pour prononcer une phrase de 20 à 25 syllabes ; les vers les plus longs en prosodie, les mesures les plus longues en musique ne dépassent guère cinq secondes. On peut, sans doute, dans certains cas privilégiés atteindre un présent un peu plus long, mais le plus souvent même, notre présent ne dépasse guère deux à trois secondes » (P.F.). Passé quelques secondes, notait déjà William James, la conscience de la durée cesse d'être une perception immédiate pour devenir une construction symbolique (30).

On en dirait autant du film où — lorsqu'il y a « montage rythmique » — les plans n'excèdent guère cinq secondes et où, comme partout ailleurs, la durée en appelle à l'organisation mentale.

Lorsque nous avons parlé du rythme, nous avons dit que les structures temporelles étaient des « formes » assez analogues aux structures spatiales. Paul Fraisse souligne justement cette analogie en montrant que l'on peut appliquer aux structures temporelles la distinction entre figure et fond :

« Prenons, dit-il, le tic-tac des horloges. *Tic* et *tac* sont organisés entre eux et délimitent un intervalle qui a une durée. Mais entre le *tac* et le *tic* du double battement suivant, s'étend un autre intervalle qui est seulement perçu comme une lacune n'ayant pas de durée définie. Cet

(30) Le passage de l'instantané (ou du simultané) au successif, à partir duquel la notion de temps commence d'avoir un sens varie — d'après les travaux d'Henri Piéron — du centième au vingtième de seconde environ. Ce « point de temps » plus ou moins épais, variable selon l'intensité ou la nature des excitations, serait le *temps de perception* proprement dit. Le temps psychologique, réglé par les capacités mentales (prise de conscience et autres manifestations psychiques élémentaires) serait de l'ordre du dixième de seconde. Ce serait, en fait, le *présent réel*. Néanmoins la durée complète du processus perceptif réalisant son efficacité totale varie autour de 3/4 de seconde. Il n'est donc pas vain de considérer la seconde comme étant la mesure grossière — mais valable pour tout ce qui regarde la vie quotidienne — de l'*instant présent*, c'est-à-dire, si l'on s'en rapporte à P. Fraisse, de l'instant de perception augmenté du souvenir immédiat, le tout constituant le « champ d'appréhension » du présent psychologique.

intervalle joue un rôle analogue au fond de nos perceptions spatiales. Celui-ci se caractérise en effet par son absence de forme ; à l'intervalle entre deux tic-tac, il manque aussi cette forme de l'organisation du successif qui est la durée ».

On pourrait objecter que, les intervalles entre « tic-tac » et « tac-tic » étant isochrones, la liaison qui constitue l'unité temporelle peut être choisie à volonté. Je puis considérer comme fond inorganique tantôt l'intervalle entre les battements successifs (tels que : tic-tac/tic-tac/tic-tac...), tantôt l'intervalle entre les demi-battements (tel que : tac-tic/tac-tic/tac-tic...). Cela ne contredit nullement les observations de P. Fraisse et montre précisément que, dans les perceptions temporelles tout comme dans les perceptions spatiales, le fond peut, dans certaines conditions, être substitué à la forme et réciproquement. Cela montre encore que l'organisation des structures (temporelles ou spatiales) est conséquente bien souvent d'un choix. Ce sont des formes organiques en lesquelles, toujours, se lit une « intention ».

Bien entendu cette « intention » ne se fait valoir que lorsqu'il y a possibilité de choix entre des équivalences ; elle est dominée par les groupes rythmiques lorsque les intervalles qui séparent ces groupes sont beaucoup plus grands que ceux qui séparent leurs éléments. Les intervalles entre les groupes sont alors perçus comme des lacunes et leur durée — quelle qu'elle soit — apparaît comme inexistante.

Ces lacunes, qui jouent un rôle important dans le langage en permettant de détacher les unités de signification, ne sont pas moins importantes au cinéma. Elles permettent d'unir et de détacher tout à la fois les séquences.

D'une façon générale, il n'y a pas de lacune entre les plans. Même si le passage d'un plan à un autre accomplit un bond par-dessus un certain espace ou un certain temps (en principe très courts), le rapport de l'un à l'autre plan est perçu comme un rapport immédiat. Sauf en certains cas, comme des contrechamps dont nous avons parlé (§ 49) qui nécessitent la signification du temps écoulé par la suppression de quelques images.

Mais le passage d'une séquence à une autre, qui est souvent d'un lieu à un autre lieu ou d'un temps à un autre temps, est marqué, soit par un fondu dont la durée réelle peut être de deux à trois secondes, soit par une rupture brusque dans le cas du montage « cut ».

Dans le premier cas le fondu suggère qu'un certain temps sépare les deux fragments ainsi réunis mais, dans le second cas, la rupture brusque par laquelle on passe instantanément d'un temps à un autre est perçue comme une lacune, c'est-à-dire comme une durée effective quoique inexistante.

Il ne s'agit pas, on le devine, du temps du drame. Nous sommes informés d'une manière ou d'une autre que l'action au sein de laquelle nous sommes transportés se passe six mois plus tard ou dix ans plus tôt mais, sur le plan perceptif, ce passage, malgré son instantanéité — et en raison sans doute de son instantanéité, de sa rupture — marque un temps sans durée, une lacune beaucoup mieux ressentie que la naïve indication d'une durée vague définie par le fondu.

Si la *perception* de la durée est de la notion du successif à partir du présent perçu, l'*expérience* de la durée est de la mise en ordre des stimulations, de leur estimation relative.

Les conduites qui engagent la durée reposent sur leur impulsion première. Tout est dans le « commencement » qui est événement pur, réflexion ou choix instantané. La durée repose donc entièrement sur cet instant ; elle le « continue ». Comme le remarque non sans humour Gaston Bachelard, « ce qui fait marcher la locomotive, c'est le sifflet du chef de gare ». Tout dépend de cet acte volontaire, de ce commandement, de ce choix. L'instantané commande la durée comme le choix commande l'acte.

La continuation d'un acte instantané ou réflexe « bloqué dans le temps » est un fait de la volonté, du jugement. C'est un effort qui perpétue l'action, dans la perspective d'une durée qui implique cet effort pour être comblée et franchie. Et c'est cet effort qui donne la mesure du temps vécu.

La conscience de la durée, en effet, n'est pas conscience d'une réalité extérieure, mais d'un état affectif, d'une « réaction à l'exécution de l'acte » pour employer les termes mêmes de Pierre Janet. Elle n'est pas seulement conscience de changement, mais besoin, désir de changement et, donc, *attente* de celui-ci, conscience d'un *obstacle* qui s'oppose à notre désir.

Plus nous sommes attentifs à un intervalle ou plus nous y attachons d'importance et plus il nous semble long parce que l'attention est fixée tout entière sur la durée. Comme l'a souligné David Katz, « chaque fois que nous portons notre attention sur le cours du temps, il semble s'allonger ». Au contraire, plus un temps est meublé et plus il paraît court. La longueur d'une période n'est que la mesure de son vide. Ce n'est donc pas la *longueur* du temps qui compte dans l'appréciation du temps vécu, mais son *intensité* ou, au contraire, son *relâchement*.

Par intervalle, il faut entendre non point du tout le temps de repos entre des moments d'activité, la détente qui prépare ou mûrit une activité nouvelle et qui est activité d'une autre sorte, mais le temps « vide », l'inaction totale ; un temps qui ne se traduit par rien, un immobilisme qui « arrête » le temps et ne le fait plus ressentir que pour lui-même. Le temps alors s'allonge démesurément parce qu'il ne « coule » pas. Ce qui revient à dire que la durée ne se perçoit comme telle, dans l'inaction ou dans l'attente, que parce qu'il y a *refus* : refus d'agir ou de penser avant le moment souhaité, attendu. Le temps est alors d'autant plus pesant qu'on s'efforce en vain de le réduire, qu'on le guette, qu'on le grignotte tout en refusant de le combler autrement que par une idée fixe qui, justement, l'immobilise. Car le temps vécu, ce n'est pas seulement du temps « agi », c'est aussi, c'est encore du temps « pensé ». La réflexion est durée. Le temps vécu est comblé par l'intensité de l'acte ou de la pensée. Un être qui s'ennuie est un être qui ne pense pas ou dont la pensée, fixée sur une obsession, se dévore elle-même et se détruit. Un être qui pense d'une pensée agissante, c'est-à-dire mobile, pleine, féconde, ne peut pas s'ennuyer. Pour lui le temps

fuit, coule trop vite : il n'est pas assez de temps pour combler sa pensée, pour être comblé par elle. L'ennui n'est que la mesure du vide et de l'inanité spirituelle de l'être.

Lorsqu'il s'agit de nos souvenirs, l'estimation du temps passé est relative à la quantité d'événements dont nous nous souvenons. Bien que nous sachions que, devant le calendrier, le temps des vacances est plus court que le reste de l'année, ce temps nous apparaît rétrospectivement comme plus long, la diversité des voyages, les impressions reçues, les plaisirs accumulés, étant autant de points de repère différents qui contrastent avec la morne répétition de notre travail quotidien. La durée apparaît d'autant plus longue que les changements remarqués nous ont impressionnés davantage et ont, de ce fait, laissé trace dans nos souvenirs. C'est alors la quantité de nos souvenirs qui atteste de la durée du temps vécu. Ainsi, le temps de l'enfance, qui est d'émois, d'émerveillements, de découvertes perpétuelles, nous paraît infiniment plus long que celui de l'âge mur qui n'est comblé que de redites ou de périodicités monotones.

L'estimation de la durée est donc, ou bien d'une *attente*, c'est-à-dire d'un temps que nous voudrions supprimer et qui, de ce fait, semble toujours *trop long*, ou bien du nombre d'impressions ressenties, de la richesse de son contenu, mais dont la durée, comblée par l'agrément, n'apparaît comme telle que dans le souvenir. Dans l'instant présent nous n'avons pas conscience de la durée : notre activité la remplit.

L'appréciation des durées varie, nous venons de le dire, avec l'âge de l'individu et il semble qu'elle soit proportionnelle à cet âge. Pour un enfant de dix ans, une année est un temps très long — mais c'est le dixième de sa vie. Pour un homme de cinquante ans, l'année paraît beaucoup plus courte — mais ce n'est plus que le cinquantième de sa vie... Enfin, d'après les travaux de Lecomte du Nouy, il semble que, dans le même temps, les changements biologiques soient plus nombreux chez l'enfant que chez l'homme. « A des âges différents, il faut des temps différents pour accomplir le même travail, la cicatrisation d'un centimètre carré de plaie ». (*Le temps et la Vie*). La cicatrisation est plus lente chez le vieillard, d'où il semble que le temps passe plus vite, quatre heures d'un homme correspondant à une heure d'enfant devant le temps biologique et « la subconscience fournissant à notre intelligence un renseignement brut ». (*Ibid.*)

Pour P. Fraisse, bien que le temps psychologique soit sans doute conditionné par le temps biologique, on ne saurait ramener l'un à l'autre, les régulations psychologiques mettant en jeu toutes les fonctions de l'individu. Ainsi l'appréciation des durées peut-elle varier tout aussi bien sous l'influence de certaines conditions physiques. « Si, sous l'influence de variations de température, des processus organiques voient se modifier leur vitesse, rapporte Henri Piéron, le temps mental s'étalera ou se condensera dans les mêmes proportions ». Et, d'après Paul Fraisse, l'homme dont la température a augmenté frappe plus vite (à la demande de 3 coups à la seconde faite par l'expérimentateur) tout en croyant avoir conservé le même tempo.

Quoi qu'il en soit, la perception de la durée est, nous l'avons vu, une

perception *discontinue*. Un « temps », fût-il d'une fraction de seconde, succède à un autre temps. Mais cette discontinuité, qui est du *temps de perception*, n'est pas perçue comme telle et ne saurait l'être puisque nous ne percevons pas nos perceptions, je veux dire l'acte perceptif lui-même. Aussi bien le temps nous est-il donné dans la continuité apparente de son évolution. La continuité de la durée n'est qu'une reconstruction mentale qui agglomère, par-delà les sensations réelles, leurs enchaînements successifs en organisant des ensembles plus ou moins significatifs, plus ou moins intentionnels.

Comme Bachelard l'a montré, il n'y a jamais, à aucun plan, continuité de la durée, mais une dialectique du plein et du vide, de l'action et du repos. « Les phénomènes de la durée sont construits avec des rythmes, loin que les rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière ». Lorsqu'il n'y a pas intention formalisatrice dans le choix des intervalles ou des « lacunes », lorsque les groupes rythmiques dominent l'intention possible, c'est-à-dire lorsqu'ils sont contraignants, alors les rythmes apparaissent d'eux-mêmes. Par eux nous prenons conscience de la durée comme nous prenons conscience de toute chose par leur *forme*. « La durée, dit enfin Gaston Bachelard, est comme d'une mélodie qui *dure* parce qu'elle se reprend ».

Enfin, dans la durée et par la durée, nous nous fabriquons notre *Moi* grâce à un choix volontaire et délibéré de directions, d'orientations, de tendances qui s'affirment et se précisent au sein d'un cadre social. Celui-ci influe sans aucun doute sur les déterminations premières, mais il vient surtout consolider l'acte échu, le caractère formé, soit parce qu'il s'y oppose, soit au contraire parce qu'il le soutient. Notre intérieur est fabriqué « de l'extérieur » : c'est moi qui me constitue en *Moi*, qui me fabrique et m'ordonne pour autant que j'accepte ou refuse les contingences, les obligations sociales ou morales. Je me constitue au sein d'un groupe, en accord ou en désaccord avec lui, mais pas sans lui. C'est par lui que je me forme mais c'est moi qui choisis de me former ainsi. Notre expansion est en fonction d'un plan. Notre extériorisation est d'abord intériorisation, création allant de l'extérieur vers l'intérieur avant de s'épanouir de l'intérieur vers l'extérieur.

Chaque instant de notre Moi est une consolidation par l'expérience des tendances que nous nous sommes données ou que nous avons acceptées, et ce, suivant un but volontaire et prémédité.

Et c'est ainsi encore que la durée a un *sens*.

Pour nous résumer, ce qui ressort le plus clairement de notre hypothèse, c'est la *corrélation*. Ce que l'on prend pour des contraires ou des oppositions — objet et sujet, continu et discontinu — ne sont que des aspects à la fois différents et complémentaires d'une même réalité, d'un même phénomène. Ce n'est que notre esprit qui les divise et les oppose en ce qu'il les distingue, ne pouvant jamais les saisir que séparément selon le point de vue ou la position qu'il occupe momentanément.

Mais si cette hypothèse est une tentative de dépassement du réalisme

et de l'idéalisme, elle ne saurait être comprise comme un aspect nouveau de ces systèmes. C'en est un autre qui, tout en rejetant les positions extrêmes des précédents, essaierait de faire la synthèse de certaines données qui ne laissent point d'être vraies.

Parlera-t-on d'un « Réalisme critique » au sens anglo-saxon du mot, ou d'un « Idéalisme empirique » (si l'on peut ainsi dire...), issu de la phénoménologie ? Pourtant nous nous opposons radicalement à toute eidétique. Le « réalisme des essences » ne peut — croyons-nous — qu'aboutir à l'idéalisme platonicien, même lorsqu'il prétend lui tourner le dos (Russell s'en est bien aperçu, qui eut tôt fait d'abandonner les « universaux » d'où il était parti...).

Dira-t-on d'un « relativisme concret » selon lequel rien n'est qu'en vertu de certaines relations toujours contingentes ? Pourtant, ce qui est au-delà ou en deçà de toute relation — qui est anté-prédicatif selon la terminologie husserlienne — ne saurait avoir une réalité physique ou psychique quelconque. Ce ne saurait être que l'*En Soi* devant lequel les notions de réalité ou d'irréalité n'ont aucun sens.

Peut-être pourrait-on parler d'un idéalisme scientifique assez conforme aux vues de la physique contemporaine. Néanmoins, si le positivisme doit être écarté et le spiritualisme davantage encore, on pourrait mieux dire d'un anti-spiritualisme ou d'un spiritualisme inversé, c'est-à-dire contraire à toutes les notions qu'il figure, vidé des concepts ontologiques ou spiritualistes dont il est l'expression : un anti-spiritualisme dont la démarche serait analogue mais le contenu tout différent.

Dans un certain sens l'idée d'Absolu rejoint celle de Dieu que le spiritualisme pose comme *à priori* universel. Mais Dieu est un mot ; le tout, c'est de savoir ce que l'on met dedans.

Pour le spiritualisme, c'est l'Esprit-en-soi, c'est-à-dire l'extrapolation de qualités ou de valeurs (conscience, volonté, raison, etc.) qui n'ont de signification qu'autant qu'elles se rapportent à un être fini. Elevées à l'Absolu elles perdent leur sens. Parler d'Esprit-pur ou de Conscience infinie n'est qu'une façon d'employer des mots pour définir l'Indéfinissable. On met le psychisme humain (fût-il porté à l'infini) au centre de l'Univers et, l'ayant baptisé Dieu, on en fait l'alpha et l'omega du Cosmos.

Le terme d'Absolu auquel nous avons recours n'est — lui aussi — rien de plus qu'une désignation commode qui permet de cerner ce que nous ignorons. Du moins, selon l'idée que nous nous en faisons, cet Absolu a l'avantage de délivrer l'Indéfinissable d'une foule de concepts qui lui sont étrangers. Le terme signifie simplement ce que peut signifier pour une conscience humaine l'infini de tous les possibles existentiels, ce qui est *Causa Sui*, qui sous-entend aussi bien l'énergie du monde physique que le psychisme du monde vivant, l'un et l'autre n'étant sans doute que les aspects différents d'une constante et évidente manifestation de *Ce qui est*. Mais « Ce qui est » n'est cependant ni comme Etre, ni comme Esprit, ni comme Matière au sens physique ou métaphysique du mot. Nous ne le désignons comme Energie absolue que pour suggérer la Capacité infinie qu'il suppose.

Sans rejeter le moins du monde les valeurs spirituelles, nous affirmons simplement qu'on ne saurait poser comme Cause ce qui n'en est et n'en saurait être que l'expression. De telles valeurs n'existent que pour nous et par nous. Elles sont sans commune mesure avec un *Principe* que nous ne pouvons que postuler sans espérer pouvoir le définir jamais puisqu'étant infini il est par essence indéfinissable.

Parler d'Etre-en-soi c'est identifier l'Etre à l'Absolu, ce qui est inconcevable pour autant qu'être est synonyme d'exister. Ce qui « existe » est « conséquent de ». L'horizon de l'Etre est la temporalité par laquelle il s'affirme comme existant quand l'Absolu — hors de l'Espace et hors du Temps — englobe et suppose toute extension spatiale et temporelle possible, tout existant possible. L'Etre est en perpétuel devenir. Or l'Infini ne saurait « devenir » sans quoi il ne serait rien de plus qu'une étendue illimitée dont la durée, fût-elle sans bornes, serait toujours limitée dans le temps comme préparant un futur qu'elle ne serait pas. Si l'Infini est Absolu, il ne *devient pas* : il *est*. Seul peut devenir l'Etre qui crée, de par son existence même, son espace et sa durée et qui, de ce fait, ne saurait être infini mais expression finie de l'Infini, aspect momentané de l'Absolu. Lequel Absolu n'est concevable que comme Néant-pour-nous, c'est-à-dire Néant devant tout ce dont nous pouvons avoir conscience ou idée, qui est Cause de Ce qui Est et non Ce qui Est comme « étant ».

En un sens nous remettons l'homme — avec ses valeurs morales, ontologiques, spirituelles et autres — à sa place dans l'Univers. Si parfait ou imparfait soit-il, il n'est rien de plus qu'un événement du monde et non *le* monde. En place d'un anthropocentrisme ingénu et primitif, nous préférons instaurer un physicalisme absolu dont le monde qui nous entoure n'est qu'un aspect fugitif, une réalité tangible certes mais dont la réalité même, conséquente de ce que nous sommes, demeure toute relative.

De même qu'aux premiers âges le premier homme pensant, ému par son reflet, eut soudain l'intuition du « double » dont il fit bientôt une divinité ou l'âme universelle, de même pouvons-nous aujourd'hui nous interroger sur la réalité du monde en opposant à notre perception normale une perception nouvelle, semblable et cependant différente, la perception filmique. A ce titre il y a plus de philosophie dans le moindre film que dans tout Aristote et tout Platon comme il y a plus à penser dans la Nature que dans toute la pensée universelle.

La déficience mentale des pseudo-intellectuels qui ne cessèrent de mépriser le cinéma fut de confondre l'instrument avec la chose, de l'identifier aux histoires qu'il nous contait, dont la puérilité ou l'inconsistance ne fut qu'à la mesure de notre ignorance, de notre incapacité à nous en servir convenablement. N'aurait-elle produit que des histoires à dormir debout, la littérature n'en contiendrait pas moins, en puissance, les chefs-d'œuvre qu'elle nous a donnés. Il n'est donc pas exagéré de croire que le cinéma ira plus loin, ses capacités étant à la fois semblables et plus vastes.

Pour ce qui est non pas du tout, répétons-le, de règles informulables

mais de principes très généraux sur lesquels toute expression visuelle ou audio-visuelle peut être fondée, principes qui seuls ont retenu notre attention dans cet ouvrage, on peut du moins, de ce tour d'horizon philosophique, déduire les considérations suivantes :

Pour qu'il y ait phénomène il faut qu'il y ait coïncidence d'une nécessité et d'une possibilité. Le phénomène n'est rien de plus qu'une factualité ; mais une factualité qui se répète dans la mesure où se répète cette coïncidence envisagée comme « cause ». Notre monde n'est qu'une construction faite au moyen de ce que nos sens retiennent des phénomènes du monde physique. Du point de vue de Sirius, cette construction est arbitraire. De notre point de vue à nous, humains, elle ne l'est point puisque l'arbitre, c'est nous — et pas même notre volonté mais notre existence même, le fait d'être constitués comme nous le sommes. La médiation de notre être physique, qui est pré-consciente, est *donnée* à la conscience. Pour elle, ce donné est immédiat.

Si l'image filmique est médiate, elle aussi, étant conséquente d'un choix, d'une organisation volontaire, elle est médiate par elle-même, conséquente qu'elle est d'un cadre qui la définit, d'une continuité qui l'ordonne et sans lesquels elle ne serait point. L'intention, cependant, n'est que de l'auteur. Pour le spectateur l'image est immédiate. Elle lui est donnée tout comme est donnée à la conscience l'organisation du percept. Le spectateur reçoit un pseudo-réel tout comme il reçoit le réel vrai. Il perçoit d'une autre façon, et autre chose, mais semblablement en ce qu'il ne se rend pas compte de la médiation qui prépare ce qui lui est immédiat. Et le pseudo-réel du film n'est « pseudo » que devant le réel « mondain » considéré comme « vrai ». Hors de cette acception il est aussi valable. Nous voulons dire ceci :

Fictif ou non, l'espace-temps réel se rapporte à des impressions dont toujours nous sommes le centre ; en quoi il nous paraît « vrai » quand nous sommes décentrés par rapport à l'espace-temps filmique qui se déroule devant nous, même lorsque, mentalement, nous nous projetons en lui. Ce fait est inhérent à toute représentation. Vouloir l'abolir, c'est abolir l'art lui-même et, par extension, le cinéma qui, une fois de plus, n'est pas *le* monde mais « représentation du monde ».

Quel que soit donc le montage ou le découpage dont il est l'objet, le réel filmique ne s'insère pas dans un « espace-temps » abstrait — ou qui serait moins concret que l'espace-temps réel. Il constitue simplement une réalité parallèle ni plus vraie ni moins vraie que l'autre, également possible dès l'instant que sont possibles les conditions — sociales, psychologiques, dramatiques — du donné représenté. Autrement dit, quel que soit le mode adopté la représentation ne fausse pas le réel représenté qui, lui, peut être vrai ou faux. Elle construit avec lui une « autre » réalité. Sans plus. Ce qui revient à dire que toutes les formes de montage sont également valables devant quelque « ontologie » du réel. Elles ne sont qu'à la mesure de ce que l'on entend signifier avec lui et par lui.

VI

Temps et Espace du drame

14

En quête d'une dramaturgie

73 *Du théâtre filmé à l'expression visuelle*

Lorsque, vers 1898, Méliès entreprit de se servir du cinématographe à des fins spectaculaires, il ne put faire mieux qu'enregistrer un spectacle totalement indépendant de l'appareil enregistreur. On ignorait tout du cinéma. Nul ne pouvait soupçonner les moyens qui lui étaient propres, ceux-ci n'ayant aucun rapport avec les moyens d'expression alors connus.

En 1898, le cinématographe n'est qu'une machine à enregistrer et à reproduire le mouvement par l'intermédiaire de photographies animées. La différence entre Lumière et Méliès se limite à ceci que le premier enregistre la vie « saisie au sein de la vie même », le second, un spectacle composé pour l'agrément des foules.

Or, à cette époque, qui dit spectacle dit nécessairement théâtre ou représentation théâtrale, comme qui dit voiture dit nécessairement fiacre ou diligence.

Ainsi, de même que les premières automobiles furent des fiacres sans brancards poursuivant l'esthétique utilitaire de la voiture à chevaux malgré l'adjonction d'un moteur, les premiers films furent de simples représentations « filmées ». Mais nullement du théâtre comme il est d'usage de le dire. Méliès est prestidigitateur, point du tout metteur en scène, moins encore auteur dramatique. Le théâtre — en l'occurence le Théâtre Robert Houdin — n'est pour lui qu'un tréteau dont il se sert pour présenter des escamotages fantastiques en utilisant tous les trucs que son appareillage permet. Les premiers films « joués » furent donc des séances d'illusionnisme utilisant les procédés d'escamotage de la scène, sans plus. Mais, au fur et à mesure de ses essais, Méliès découvre et applique tous les trucages recélés par la caméra : substitution par arrêt au tour de manivelle, réimposition, fondus enchaînés, etc... en y ajoutant ceux déjà connus en photographie : surimpression, effets de cache et de contre cache, expositions multiples, etc. etc..., de telle sorte

qu'au bout de quelques mois le « merveilleux » filmique s'ajoute à l'illusion scénique et, bientôt, s'y substitue totalement.

Une première étape est franchie : on n'enregistre plus un spectacle indépendant ; on le compose, on l'organise à la faveur de son enregistrement. Pourtant, à la courte saynète succède très vite une « histoire », un petit drame burlesque. De 75 m., le film passe à 150, 250 et, bientôt, 300 m., c'est-à-dire à un quart d'heure de projection (1). Si l'aventure participe de la fantasmagorie, les événements qu'elle suppose nécessitent une « mise en scène », une suite d'actes se déroulant dans des décors variés. Ce sont alors autant de petits « tableaux » qui se suivent mais dont la succession, qui épouse celle des actes scéniques, est discontinue ; on passe brutalement d'un acte à un autre et la scénographie, plus que rudimentaire, se limite aux toiles peintes et aux portants, les acteurs jouant devant la caméra tout comme devant la rampe.

Dès lors, on enregistre au moyen du film une mise en scène théâtrale fort simpliste à laquelle le film prête tous les trucages dont il dispose. Il crée l'illusion et compose, avec un monde de toile peinte, une véritable féerie. Cette seconde étape, à laquelle Méliès en restera, sera le fait de tous ou presque tous les films réalisés entre 1901 et 1906, quel que soit leur genre.

Durant cette période, les films se multiplient. Méliès, Pathé, Gaumont, en France, Vitagraph, Biograph, Edison, aux Etats-Unis, produisent de deux à dix films par semaine. Le Cinématographe installe ses baraques dans les marchés, dans les foires, et les « tourneurs » ambulants égrènent leurs projections des salles de café aux places de villages, battant le rassemblement populaire. Chaque spectacle se compose d'une dizaine de petites bandes — féeries, drames, comédies, scènes comiques — et le peuple afflue. Mais la bourgeoisie boude cette distraction qui remue la populace tandis que les bons esprits affichent leur dédain pour ces ombres gesticulantes, pour ces actions simulées dont les circonstances puériles sont plus ou moins abracadabrantes.

Un instant admiré pour ce qu'il est capable de reproduire la réalité vivante et fugitive, tenu pour un jouet scientifique nouveau ou pour un moyen d'investigation non négligeable, le cinéma est aussitôt relégué parmi les « véhicules utilitaires », hors de toute prétention esthétique. Ses ambitions spectaculaires suscitent la raillerie. Toutefois, si ses balbutiements prêtent à sourire, le mépris caractérisé dont il est l'objet n'est pas en raison de son ingénuité. Il relève de considérations sociales complexes dont nous ne pouvons tracer ici qu'un schéma très grossier.

Il tient tout d'abord, ce mépris, à ce que le Cinématographe est et demeure un spectacle *forain* : on ne se commet pas dans les lieux fréquentés par les boniches et les valets de chambre. La première projection permanente fut installée par Dufayel au sixième étage de ses magasins, « pour permettre aux nounous et aux enfants de se distraire

(1) N'oublions pas que, jusqu'à la fin du muet, la cadence est de 16 images-seconde. Aujourd'hui, à 24 images /sec., la durée de projection d'une bobine (300 m.) est de 11 minutes environ.

pendant que les parents font leurs achats ». C'est un spectacle de nursery. On y envoie les enfants sages mais on se garde bien d'y aller, pas plus qu'on ne va au Guignol des Champs-Elysées. Le seul spectacle digne d'intérêt, de respect, est et demeure le Théâtre. Le cirque, le Music-Hall sont déjà des lieux où l'on ne se rend qu'avec un peu de honte : un plaisir de saltimbanques. On oublie que cinq cents ans plus tôt Arlequin plantait ses tréteaux sur les places publiques. Au 15e siècle, il est vrai, la dignité bourgeoise ne se déplaçait que pour assister aux « mistères » représentés avec la bénédiction du pape sur le parvis des cathédrales. Les autres étaient excommuniés !...

Arrivé comme un intrus dans un monde organisé, le cinéma fut, à son tour, excommunié par la secte des « bien-pensants ». Imitant la scène, se voulant spectacle, il n'en offre encore qu'une caricature, illustre des fadaises et, pourtant, s'affirme déjà comme un concurrent redoutable. Une notable partie du « poulailler » déserte l'Ambigu pour le Cinématographe. Sans bien savoir lesquels, on lui devine des perfectionnements futurs. Le théâtre, semble-t-il, est menacé. Or le théâtre est un spectacle éminemment bourgeois : le symbole artistique de la bourgeoisie et de l'esprit bourgeois. On va au théâtre comme on va à la messe : pour se faire voir autant que pour assister à un office ; le spectacle est dans la salle autant que sur scène. L'obscurité de la projection ne peut qu'abolir cette parade, cette festivité : c'est une agression. Intellectuellement, le théâtre donne des spectacles de choix : moraux, spirituels, littéraires ; c'est un art. Le cinéma n'est qu'une guignolade. Qu'adviendra-t-il s'il l'emporte ? L'art dramatique et la littérature ont tout à y perdre...

En fait, ce n'est ni l'art ni la littérature que le cinéma menaçait, mais une certaine conception de l'art, un acquis, un « rituel ». C'est-à-dire la bourgeoisie elle-même dont il venait saper les fondements dans ses manifestations esthétiques. D'où une méfiance rédhibitoire. Le refus qu'on lui oppose, l'ostracisme qu'on lui inflige, le mépris qu'on lui accorde ne sont qu'à la mesure de cette crainte. Une crainte instinctive, inconsciente, que nul sans doute n'eût été capable de formuler clairement et qui n'en était alors que plus forte et plus trouble.

D'autre part, en ce qu'il présente un « double » de la réalité vivante, le cinéma a quelque chose d'inquiétant, de mystérieux, de diabolique : il attire, il éblouit, mais il effraie en même temps. Et puis il se produit dans l'obscurité et l'ombre est symbole de toutes les complicités, de tous les maléfices ; elle éveille dans la mentalité bourgeoise un vague sentiment de culpabilité, d'angoisse, d'érotisme même auquel il convient de se soustraire. Cette inquiétude, l'incendie du Bazar de la Charité survenu en 1897 n'a pas été pour la diminuer, bien au contraire. Se fût-il exercé quelques siècles plus tôt, Lumière eût été condamné pour fait de sorcellerie : le bûcher que fut cet incendie n'était-il pas un signe révélateur ?

C'est un sentiment analogue qui fit déconsidérer et railler les voitures automobiles des premiers âges. Elles menaçaient d'abolir le règne du cheval, symbole de richesse et d'aristocratie bourgeoise s'il en fut ; et son caractère monstrueux, mécanique, avait lui aussi quelque chose d'in-

quiétant. Toutefois, mués en vastes limousines, les teuf-teuf devinrent rapidement des objets de luxe et de considération. Un symbole remplaçant l'autre, on oublia le cheval et l'on fit fête à l'automobile triomphante. Le cinéma, lui, sapait tout un échafaudage de valeurs intellectuelles arbitrairement hiérarchisées. Il ne menaçait point seulement une forme d'art mais une manière d'être, de vivre et de penser dont le théâtre était la manifestation souveraine ; autant dire une culture, une civilisation peut-être... Son admission était intolérable et les réactions de défense en furent d'autant plus vives.

Depuis Méliès pourtant, le cinéma avait trouvé des formes plus souples, une manière de continuité, une façon visuelle déjà de raconter des histoires mais, s'adressant au peuple exclusivement, les sujets n'étaient que de pauvres mélodrames, des pantalonades tournées dans des décors de toile peinte selon une mise en scène imitée d'un Ambigu de province. Fût-elle agrémentée d'une habile variété de points de vue, la continuité du film marchait sur les brisées du théâtre dans le plus mauvais sens du terme. Quant au sujet, fût-il exprimé visuellement, sa construction, la plupart du temps, était un défi aux règles dramatiques les plus élémentaires.

La meilleure façon de juguler l'ennemi, c'est de l'annexer. Puisque le cinématographe, ce merveilleux moyen d'enregistrement, ne sait faire mieux qu'imiter faussement le théâtre, pourquoi diable ne l'imiterait-il pas tout à fait ? S'il se bornait à enregistrer une vraie mise en scène avec de vrais acteurs exprimant un drame conçu à la mesure de ses moyens, c'est-à-dire où le geste et les attitudes suppléeraient au manque de paroles, un drame cependant qui serait construit comme pièce, alors peut-être serait-il un art. Du moins enregistrerait-il une œuvre d'art et l'art, c'est-à-dire le théâtre-roi, aurait tout à y gagner. Cette pensée, un jour, dut effleurer quelques intellectuels. Il en sortit le « Film d'art ».

La présentation de *L'assassinat du duc de Guise*, en novembre 1908 (scénario d'Henri Lavedan, mise en scène de Calmette et Le Bargy, avec Le Bargy, Albert Lambert, Berthe Bovy, etc...) fut un triomphe sans précédent. Le spectacle forain, remis dans sa voie droite, reçut ce jour-là ses lettres de noblesse et sa première consécration. Devenu Théâtre-en-images-animées, il eut le droit désormais d'être tenu pour un art. Un art mineur, sans doute, mais un art tout de même. Et comment ne le serait-il point avec tant d'art dans la mise en scène, tant d'art dans les décors, tant d'art dans l'interprétation ? Voir un tel spectacle, avalisé par tant de célébrités, n'était plus dégradant. La bourgeoisie se rua salle Charras. Tant qu'à la fin, ayant le sentiment d'être dépassés, voyant dans le théâtre en conserve la seule issue commerciale possible auprès du public « cultivé », Charles Pathé constitua la « Société Cinématographique des auteurs et Gens de lettres » (S.C.A.G.L.) et Charles Jourjon (Eclair), l'« Association Cinématographique des auteurs dramatiques » (A.C.A.D.). Pour ne pas demeurer en reste, Gaumont fit tourner des « Séries d'Art » et des « Films Esthétiques ». L'art, désormais, régna sur les écrans. Pathé ouvrit sur les boulevards les premières salles confortables (Omnia Pathé, Royal Pathé, etc...) pompeusement dénommées « Théâtres cinématographiques » et les studios eux-mêmes devinrent des « Théâtres de prises de vues ».

L'art était sauf. On pouvait désormais voir un film sans honte. Le cinéma n'eut donc plus d'autre objet que de mettre en images les chefs-d'œuvre du patrimoine national suivant l'enseignement du « Film d'Art ».

Toutefois on dut bientôt déchanter. Le public bourgeois se lassa très vite de ces pièces où l'on gesticulait et ne parlait point, les gloires de la scène, Mounet-Sully en tête, venant déclamer devant une caméra qui ne pouvait mieux faire que rester muette. Une faillite malencontreuse vint y mettre fin. Avec Paul Gavault qui reprit l'affaire, la comédie de boulevard succéda au théâtre classique en des films cependant imités du théâtre dans la façon nouvelle de les mettre en scène.

Sans se détourner totalement du cinéma, la bourgeoisie ne constitua guère qu'une clientèle accessoire. Mais l'élan était donné. Travaillant derechef pour le peuple on n'en continua pas moins de puiser dans la littérature ; et le peuple suivit.

Malgré son échec, ses fausses conceptions, une régression évidente quant à la forme du récit alors réintégré en des tableaux relativement discontinus, on doit, à l'avantage du « Film d'art », souligner qu'il fut le premier à voir dans le cinéma un art possible, fût-il à l'opposé de ce qu'il pouvait être. Quoique théâtrales, les conceptions de Le Bargy apprirent à la plupart des régisseurs du temps comment il fallait diriger les acteurs et les situer dans un décor (2), à composer et à meubler un espace, à « mettre en scène » enfin selon des principes valables pour tous les films, le langage cinématographique étant encore dans les limbes. Elles leur apprirent surtout à construire un scénario selon une dramaturgie solide, la concentration dramatique convenant seule à la brièveté du spectacle. Enfin, le « Film d'Art » substitua aux toiles peintes les décors « construits ». Construits comme ils peuvent l'être sur une scène, cela va sans dire, simple assemblage de feuilles mobiles et de portants. mais constituant un espace dramatique convenable selon une plantation adéquate. Ce sont là des acquis que l'on ne saurait oublier — car ils furent décisifs — sous prétexte d'une conception erronée, l'art du spectacle étant alors inconcevable autrement qu'en référence à la scène et sous les auspices du théâtre.

Le cinéma devait s'en souvenir car on ne cessa point dès lors, même dans les tentatives les plus opposées aux conceptions scéniques, d'y avoir recours fût-ce pour les contredire ou les détourner.

Le véritable cinéma, nous l'avons dit, prit naissance dans les courses poursuites. Leur mouvement effréné suscita les changements de plan, donc le montage et, bientôt, un certain rythme. Mais la forme était vide de tout contenu. On devait donc unir drame et mouvement et, pour cela, sortir du décor exigu de la scène, des « intérieurs » étouffants et statiques.

(2) « Des artistes de valeur jouaient sans courir, restaient immobiles, et l'intensité grandissante d'effet fut obtenue. Ce fut une stupeur. » (V. Jasset, in *Ciné-Journal* oct. 1911.)

Le cinéma italien s'y employa le premier. Des *Derniers jours de Pompéi* à *Quo Vadis* (1908/12), de vastes décors, d'innombrables mouvements de foule firent éclater les limites du « plateau ». On insista sur le côté spectaculaire, courses de chars, combats de gladiateurs, etc... Néanmoins, s'évader de la scène ce n'était encore que l'élargir aux dimensions des arènes et fuir la structure dramatique, l'étendre aux dimensions d'un récit. Au lieu d'actes resserrés dans le temps on eut une suite de tableaux découpant une étendue temporelle assez vaste, mais chaque tableau était « mis en scène » comme au théâtre. La profondeur du champ, la dimension des décors autorisaient, bien sûr, une grande liberté de mouvement ; les acteurs ne jouaient plus « devant » la caméra et agissaient sans trop se soucier d'elle. Mais il fallait ordonner ces ensembles et, pour ce faire, on eut recours à la peinture. Chaque fragment fut composé comme un tableau. Les formes du décor, l'équilibre des volumes, l'arabesque des mouvements, tout concourait à une harmonie picturale imitée d'œuvres qui n'étaient pas toujours de la meilleure huile, mais le résultat n'en constituait pas moins une « belle image ». Puisqu'on filmait un spectacle mis en scène, la qualité de l'image devenait prépondérante. Et l'image prit le pas sur la continuité, sur l'action dramatique elle-même, allant jusqu'à s'y substituer lorsqu'elle ne parvenait pas à la « signifier » ce qui, doit-on le dire, était le cas le plus fréquent, une semblable recherche ne devant trouver son sens que beaucoup plus tard avec l'expressionnisme.

Ainsi donc, quoique soustrait aux artifices de la rampe et aux règles de la dramaturgie classique, le film n'en demeure pas moins tributaire de la scène, simplement devenue cirque. Le public bourgeois va voir l'incendie de Rome comme on va voir un numéro de trapézistes ou de dompteurs. Ce n'est peut-être pas du très grand art mais c'est un spectacle de bon aloi. Et puis c'est inspiré de Bulwer Lytton, de Sienkiewicz ; et le film italien atteint une heure de projection. A lui seul il vaut le dérangement. Mais on boude, bien sûr, les petits films qui prétendent bâtir un drame en un quart d'heure et qui constituent encore l'essentiel de la production...

Sans être jamais du « grand spectacle », le cinéma français tenta, lui aussi, d'être un art autonome tout en se maintenant à un certain niveau « culturel ». Capellani, Perret, Pouctal adaptent des romans. Dumas, Hugo en font les frais. Mais adapter un roman c'est en choisir les épisodes les plus significatifs ou les plus visuels, les mettre en scène comme on le ferait au théâtre et les relier par des sous-titres explicatifs. Autrement dit, filmer un roman, c'est le mettre en « pièce » dans tous les sens du terme. Et comme les acteurs ne parlent pas, les mobiles sont explicités par les textes qui, à chaque instant, viennent briser la continuité des séquences. Les images se contentent d'illustrer.

Certes, on soigne les décors — dont la plantation reste théâtrale —, on recherche les « effets », on joue avec les éclairages (Léonce Perret surtout) mais, si l'on accorde aux comédiens une marge susceptible de donner l'impression d'une réalité « non jouée » (malgré l'interprétation foncièrement théâtrale), on ne sait faire mieux qu'animer de belles

images en se référant aux principes de la scène. On notera pourtant que la plastique de l'image le doit moins à des qualités se référant à la peinture qu'à des qualités proprement photographiques. C'est un point à l'avantage du cinéma français, mais c'est encore le seul. En Angleterre, en Russie, Dickens et Walter Scott, Pouchkine et Tolstoï remplacent simplement Hugo et Dumas.

En Amérique, où le « Film d'Art » et le cinéma italien firent école, on tourne, dans les sables de Floride, une *Vie de Moïse* avec de grandioses décors de carton et une non moins grandiose figuration. Napoléon, Washington, Marc-Antoine sont traités pareillement. Bien des films relèvent d'une mise en scène aussi théâtrale que partout ailleurs. Mais le cinéma américain offre une telle diversité et une telle profusion de films qu'il n'est comparable à aucun des autres cinémas nationaux. Il faut donc faire la part des choses, d'autant que l'évolution du film y fut tout autre.

Comme en Europe, le public raffiné boude les salles obscures. Mais, pas plus qu'il ne cherche à gagner les « Happy few », le cinéma américain ne cherche à imiter le théâtre, à faire de l'« Art ». Le public populaire étant — proportionnellement — beaucoup plus considérable aux Etats-Unis que partout ailleurs, on ne se croit pas humilié en travaillant pour lui ; d'autant que c'est *lui* qui représente la nation là où, en France, c'est la bourgeoisie, en tant que classe dirigeante (3). Il n'y a pas de classe dirigeante aux U.S.A., si l'on excepte évidemment les quelques deux cents milliardaires — d'ailleurs sortis du peuple — qui constituent bien moins une « classe » qu'une « société » repliée sur elle-même, qui gouverne ou agit sur le gouvernement en raison de ses intérêts. Et puis, pour le citoyen américain, le théâtre, fût-il célébré à New York et à Boston, ne représente pas les siècles de culture qu'il représente pour un esprit français. C'est un art, certes, mais tout comme un autre. Venus de la scène, les réalisateurs, les scénaristes, ne se croient pas pour autant imbus d'une mission sacrée. Au lieu de demander conseil au théâtre, ils le négligent et se tournent vers la vie.

Etant une suite d'images animées, mais cependant muettes, le film ne peut ni se confondre ni rivaliser avec le théâtre. Incapable de dialoguer, il ne peut que décrire. On montrera donc ce qui est descriptible, exprimable en images animées : de l'action, du mouvement. Sans psychologie et sans détours — toutes choses qui requièrent des mots —, le drame sera de conflits nets et tranchés, d'aventures et de poursuites. Il sera bref, tout développement suscitant des nuances inexprimables ou des longueurs inutiles. Ainsi, Indiens et cow-boys, soldats et aventuriers furent-ils les premiers héros des films américains.

L'attaque du grand rapide (1903), premier film type, dont nous avons dit qu'il apportait les premières notions de montage et de continuité, représente un quart d'heure de projection. Ce sera la durée moyenne du film jusqu'en 1909. Durant ce laps de temps, le cinéma se perfectionne, le langage devient plus souple. On oppose des actions, des

(3) Nous sommes en 1908. Ne l'oublions pas.

faits, on juxtapose des lieux et des temps, on intervertit les durées, on évoque des souvenirs, on multiplie et l'on diversifie les points de vue. Dès 1909, il est possible de signifier des caractères, de suggérer des sentiments. Mais il faudrait pour cela des drames plus étoffés, donc des films plus longs.

Griffith raconte des anecdotes faciles dont la compréhension accrédite les moyens nouveaux employés pour les raconter. Il est trop tôt pour prétendre au drame psychologique mais ces manières de dire sont parfaitement claires sur le plan narratif. On racontera donc des histoires simples agrémentées pourtant de nuances et de détails vrais. Appliquant ces méthodes mais dépassant bientôt la Biograph par l'intérêt relatif du sujet, la Vitagraph lance une série nouvelle, les « Scenes of true Life ». De 300 m. on passe à 600 m. et l'épisode brutal le cède à de petits mélodrames inspirés des faits et gestes de la vie quotidienne. On tourne dans des décors imités du réel au point de s'y méprendre : la plantation théâtrale fait place à l'érection d'une architecture rudimentaire. Les acteurs ne jouent plus : ils agissent conformément à l'évidence de leur rôle et de la situation, sans s'inquiéter — semble-t-il — de la caméra qui les saisit de différents points de vue par changements de plans successifs, liant du même coup les mouvements, unifiant le dynamisme du geste et de l'action. On a l'impression d'assister à un acte vécu saisi directement par le regard — un regard qui aurait don d'ubiquité.

Avec Griffith, avec les « Scenes of true Life », la mise en scène filmique se substitue totalement, définitivement, à la mise en scène théâtrale, laquelle n'est encore théâtrale que dans la mesure où il faut diriger des comédiens. Relevant du théâtre dans les reconstitutions oibliques ou historiques, la mise en scène américaine devient « imitation de la vie » dès qu'il s'agit d'histoires contemporaines, là où il n'y a plus à imaginer, à composer, à « fabriquer », mais à observer. On se soucie bien moins de faire une « œuvre d'art » que de faire vivant et vrai. La révolution est telle que, deux ans plus tard, Victorin Jasset, un des metteurs en scène français les plus en vue, s'émerveille et s'enthousiasme :

« L'Ecole américaine différait de la nôtre sur trois points principaux : Le champ de l'appareil. Le jeu des artistes. La construction des scénarios. C'était une méthode absolument nouvelle, se scindant nettement de l'Ecole européenne.

« Les Américains avaient remarqué l'intérêt que pourrait donner le jeu de physionomie dans les premiers plans, et ils s'en étaient servis, sacrifiant le décor, l'ensemble de la scène quand il le fallait pour présenter au public les figures des personnages qui restent à peu près immobiles.

« Le jeu rapide les avait effrayés et le jeu était absolument calme, d'un calme exagéré. En regard du scénario actuel qui comporte des situations dramatiques, pathétiques, théâtrales, ils avaient fait des scènes aussi simples, aussi naïves que possible, évitant les ficelles, les coups de théâtre, cherchant le plus qu'ils pouvaient à se rapprocher de la vie réelle et bâtissant souvent une action sur une pointe d'aiguille avec un

denouement gai ou heureux. Telle qu'elle était, leur méthode était de beaucoup supérieure à tout ce que l'on avait fait jusqu'alors, et l'engouement du public en était la meilleure preuve.

(...) « Lorsqu'on voyait passer un film à l'écran, l'harmonie, le jeu calme et pondéré des artistes donnait à tous l'illusion vraie de la vie » (4).

Avec de tels progrès il devait être possible de raconter autre chose que des histoires puériles. Mais il eût fallu pour cela atteindre une heure de projection et s'adresser à un public plus éduqué. Or, le gagner supposait un effort hors de proportions avec le rendement commercial possible et l'on ne pouvait en aucun cas perdre la clientèle populaire habituelle.

Faire des films longs eût coûté beaucoup plus cher ; un échec eût été catastrophique. Au contraire, les films courts permettaient d'en accroître incessamment le nombre ; et de raconter des histoires faciles au moyen desquelles il était facile d'agir moralement sur le peuple, les situations étant toujours tranchées et les caractères stéréotypés. Cette raison, de caractère social, ignorée la plupart du temps par les historiens, fut sans doute la plus importante puisqu'elle maintint jusqu'en 1912 la norme des films américains à deux bobines (600 m.), alors que bien des films européens atteignaient déjà 1 000 m. en 1910. Il fallut la victoire des firmes indépendantes luttant contre le trust Edison pour changer la face des choses.

En 1910, en effet, la plupart des firmes américaines font partie du Trust Edison (Motion Pictures Patent Corp). Quoique de caractère privé leur financement n'en est pas moins contrôlé par les grandes banques. Vitagraph et Biograph sont contrôlées par l'Empire Trust, puissante société d'investissements, elle-même contrôlée par les groupes Rockefeller et Pierpont Morgan. Edison appartient à la General Electric, c'est-à-dire aux mêmes. Vitagraph et Biograph ont de puissantes attaches avec le gouvernement. Koopman, l'un des fondateurs de la Biograph est apparenté à la famille Mac Kinley. Albert Smith, patron de la Vitagraph, est en relation avec le fabriquant d'armes Hudson Maxim, lequel a des intérêts dans l'affaire, etc...

Devant le succès croissant des films, les commanditaires prirent conscience du fait social « cinématographique » et commencèrent de s'inquiéter ; avec eux, les gens d'église, les organisations chargées de veiller sur la maintenance de la morale traditionnelle. Il apparut bientôt que le film était un moyen de propagande dont la puissance, loin d'être négligeable, était en mesure de rivaliser avec la presse, tout au moins auprès de la masse la plus redoutable à leurs yeux : le prolétariat. Il convenait donc de s'en servir à bon escient.

Il est naïf de croire que Lénine, proclamant en 1917 le cinéma « Art du peuple », fut le premier à saisir la possibilité d'action du film sur les masses ; ou de croire que les premiers films de propagande sociale furent des films soviétiques. Les Américains l'avaient compris

(4) Victorin Jasset : *Le cinéma contemporain.* In « Ciné Journal », oct.-nov. 1911.

bien avant lui. Mais pour s'en servir dans un tout autre sens. Et ce n'est pas par hasard que Stuart Blackton débuta dans la carrière cinématographique en tournant *Tearing down the Spanish flag* (A bas l'Espagne) en 1897, au moment de la guerre de Cuba.

En 1901, à peine Mac Kinley venait-il d'affermir l'organisation économique du pays en tablant sur la toute-puissance des trusts que, déjà, des manifestations populaires se révélaient menaçantes pour l'ordre et la sécurité. Il ne convenait donc pas de laisser quelques artistes ou quelques esprits libéraux s'élever contre des principes qui assuraient l'hégémonie capitaliste, ainsi que Porter l'avait fait, assez timidement du reste, en montrant les pauvres toujours en butte à l'injustice sociale.

Les financiers convinrent donc d'utiliser le cinéma pour retarder le plus possible une évolution qu'ils jugeaient dangereuse et dont l'assassinat de Mac Kinley avait été l'un des signes avant-coureurs.

Pour cela, il fallait représenter la vie sous un jour conforme à la morale traditionnelle, convaincre le peuple du bien-fondé des principes dont il était victime. Il fallait endormir sa raison, l'éloigner des réalités immédiates ou prêter à celles-ci des vertus illusoires propres à le réconforter et à lui faire tenir pour vaines les moindres tentatives de bouleversement.

Gilmore, en nommant Edwin Porter directeur général des nouveaux studios Edison, n'eut pas grand mal à le convaincre de changer l'orientation sociale de ses films. Porter se soumit d'autant plus facilement qu'il s'agissait bien moins de changer d'idées que de méthode. Il n'était pas question de représenter les riches sous un jour favorable ni d'accorder aux possédants un brevet de sainteté. Il fallait au contraire montrer la richesse comme néfaste ou immorale et « tresser une couronne de roses sur le front laborieux des travailleurs » ; illustrer des maximes telles que « la richesse ne fait pas le bonheur » : *The need of Gold* (La soif de l'or) « une chaumière et un cœur valent mieux qu'un palais solitaire et glacé » : *More precious than Gold* (La plus grande richesse) ; « mieux vaut être pauvre et bon que riche et vicieux » : *Plain Nane* (Jeanne la simple) ; « la fortune illicite ne peut mener qu'au désastre et à la honte » : *The Livingstone Case* (L'affaire Livingstone). etc...

Toutefois Porter, secondé par Searle Dawley, orienta bientôt la production Edison vers les films d'aventure, les anecdotes historiques et les contes légendaires. Ce furent les « Scenes of true Life » qui contribuèrent le plus largement à cette propagande, la série ayant été, en fait, instituée à cet effet. Chaque film, bientôt, devint une sorte de prêche circonstancié.

Non seulement la richesse est un mirage : *All that glitter is not gold* (Tout ce qui brille n'est pas or), mais les riches sont égoïstes, avares et immoraux : *The miser's fate* (Le trésor de l'avare), *The money lender* (Le prêteur sur gages), et la justice immanente déverse parfois sur eux ses foudres vengeresses : *The Money King* (L'or coupable). Seuls les humbles ont la conscience tranquille ; les riches sont hantés par leur or : *The dream of Dan Mc Guire* (Le rêve du mauvais riche). On

espérait ainsi atténuer dans l'esprit du peuple certaines ambitions « dangereuses et immorales ».

Les hommes politiques aux idées avancées ne pouvaient être que des profiteurs véreux et corrompus. L'organisation du travail était montrée comme suspecte. On devait convaincre le public que les ouvriers qui suivaient les leaders du prolétariat suivaient des escrocs ne travaillant que pour leur intérêt personnel. Dans *Pete want a job* (Meneur de grèves), Pete, qui a occupé différents emplois sans succès, s'essaye dans la politique. Il fomente des grèves. Ecouté, suivi, il devient rapidement puissant, dirige un syndicat et parvient aux situations les plus enviées. Mais, devenu ministre, il laisse royalement tomber ceux qui lui ont permis d'accéder au pouvoir.

On devait inculquer dans l'esprit du peuple que les travailleurs n'avaient de droits que ceux qui leur étaient accordés par les employeurs. Les grèves, inspirées par des agitateurs à la solde de l'étranger, ne menaient qu'à la ruine : *An anarchist* (La femme de l'anarchiste), *The Grafter* (L'agitateur), *The Loafters* (Les inutiles).

Dans *Capital versus Labor* (Capital et Travail), la fille d'un industriel est courtisée à la fois par un jeune officier et par un jeune clergyman. Elle hésite et ne sait auquel donner son cœur. Une grève éclate à la manufacture. Les grévistes, enfiévrés par les agitateurs, se dirigent vers la maison patronale. L'officier qui s'y trouve s'éloigne pour chercher l'aide de son régiment. Mais la foule approche de la maison, brise portes et fenêtres, fracasse les meubles et menace le père et la fille. Tandis que la horde au comble de la fureur est prête à faire violence, le clergyman pénètre dans la maison, impose silence, convainct patron et ouvriers, obtient gain de cause pour ceux-ci et fait la paix. Il gagne du même coup le respect de l'industriel et le cœur de la jeune fille.

Autrement dit : Plus fait douceur que violence ; le capital accepte les revendications des travailleurs si elles sont faites calmement et respectueusement ; les conflits entre patrons et ouvriers peuvent être résolus grâce à l'impartiale intervention de l'église et à la générosité patronale...

On s'efforce de réhabiliter les briseurs de grève sans toutefois prendre ouvertement parti contre la solidarité ouvrière. Avec *The Fox is not a coward* (Le Renard n'est pas un lâche), nous sommes en pleine grève alors que les compagnons syndiqués ont quitté le chantier. Un seul ouvrier se décide, après de mortelles angoisses, à reprendre le travail. Ses idées de solidarité professionnelle n'ont pas fléchi, mais il ne peut supporter que sa femme, réduite à la misère, ait dû engager son alliance, dernier espoir de la maison. Pour sauver ses enfants affamés, il retourne donc au chantier. Mais le voilà rayé des contrôles du syndicat : c'est un renard que la corporation a mis à l'index.

Raillé, insulté, frappé, il demeure encore un objet de mépris quand la grève est terminée. Un jour le feu prend à l'usine et le renard se conduit en héros. Il sauve d'une mort certaine un de ses camarades d'atelier, celui-là même qui le poursuivait de sa haine, et il meurt dans

ce geste de réhabilitation. Ses enfants sont adoptés par le syndicat, qui honorera à l'avenir sa mémoire, car le renard n'était pas un lâche...

Pourtant les « Scenes of true Life » s'appliquèrent surtout à la défense de la morale bourgeoise et à l'illustration des vertus familiales.

Le mariage devait être vénéré comme une institution divine. Le divorce était inadmissible et les situations douteuses ne devaient en aucun cas être tenues pour des causes de conflit. La femme était montrée docile et obéissante. Sa place était au foyer et son rôle consistait exclusivement à s'occuper des enfants et à préparer d'excellents repas. Le five O'clock tea et le plum-cake étaient le symbole du bien-être et du bonheur conjugal. Dans les cas de litige, la femme acceptait la situation et attendait calmement et patiemment que son mari lui revienne, ce qui arrivait toujours, par la grâce de Dieu. La jalousie du mari ne conduisait qu'au malheur : *Jealousy and the man* (Le foyer détruit), et le triangle conjugal était conséquent de l'intrusion d'une aventurière ou d'une femme de mauvaise vie : *Madonna of the streets* (La Madone du Boulevard), *Toys of Fate* (Le mauvais sort) ; parfois d'une amie jalouse, alors repentante à la fin du film et pardonnée comme il se doit : *His wife's devotion* (Le bonheur retrouvé), *Love and the law* (Le droit chemin). Les tentations ou les causes de conflit ne pouvaient venir que de l'extérieur.

L'amour n'était jamais montré comme une expression sexuelle mais seulement et uniquement comme une sorte de communion spirituelle. Il était situé sur le même plan que l'amour filial, l'amour fraternel et l'amour de la patrie. Toutes ces amours conjuguées menaient sur la voie du bonheur tandis que le goût du risque ou de l'aventure était cause de désolation.

L'amour, au reste, n'était pas indispensable pour assurer le bonheur des conjoints. L'indispensable, c'était l'égalité sociale, le courage du mari, la docilité et la chasteté de l'épouse, et leur respect mutuel. La vertu et le travail en étaient les conditions primordiales : la dot d'une part, la situation de l'autre. Pas de mésalliance qui ne pouvait aboutir qu'à la ruine du foyer.

Her Romance (Le roman d'une riche) contait la tragédie d'une jeune fille qui épousait, contre le gré de ses parents, son professeur de musique plus âgé qu'elle. Leur vie difficile et bientôt misérable (la famille ayant refusé la dot) aboutissait à la désunion du couple. *In the fire light* (Les fiancés du malheur) montrait une jeune fille de la campagne quittant sa famille pour suivre un bel étranger qui lui avait promis le mariage et la vie fastueuse de la cité. Mais elle ne tardait pas à être abandonnée. Son frère, venu la chercher avant qu'elle ne fautât plus gravement, la ramenait repentante à la maison.

La responsabilité des parents devant leurs enfants, les dangers d'une éducation trop relâchée et surtout les conséquences de la désobéissance filiale demeuraient les thèmes essentiels. Le divorce, la séparation, n'étaient présentés que pour en souligner les conséquences désastreuses quant à l'avenir des enfants : *Driven from home* (Le double enlèvement). Les liaisons extra-conjugales, que pour décrire le calvaire des

filles mères : *Leah Kleshna* (Lea, la délaissée), ou la vie difficile des enfants naturels handicapés par leur état civil : *The Foundling* (L'enfant trouvé), *Evil that men do* (Le fruit du péché), *The love of Chrisanthemum* (La petite Chrisanthème). Les mariages consanguins ou contractés avec des alcooliques étaient envisagés dans le même sens : *The drunkard's Child* (La tâche héréditaire), *Stage struck daughter* (La fille du comédien).

Cependant, quelle que soit la faute commise, l'être humain pouvait toujours se racheter et recommencer une vie meilleure : *The way of a transgressor* (Rédemption), *The lost Sheep* (Le rachat), *From out the Shadow* (De l'ombre à la lumière). Le plus souvent l'homme coupable trouvait la bonne voie grâce à l'amour pur d'une femme dévouée : *Salvation Sal* (Le secret de la Sœur), *Honor of the Family* (L'honneur de la famille) ; ou d'un enfant : *Child as benefactor* (L'ange du foyer), *The convict's child* (L'enfant du forçat).

Parfois le travail des femmes de condition modeste était abordé : *Nellie, the beautiful housemaid* (Nellie la servante), *Nellie the model* (Modèle d'artiste), *Bertha, the sewing machine girl* (L'intervention de Ginette). Mais c'était pour montrer la femme incapable d'assumer un labeur qui n'était pas pour elle. *The road to happiness* (Le chemin du bonheur), contait les aventures d'une serveuse de restaurant qui tombait malade par suite des fatigues du service. Elle trouvait le bonheur en épousant le fils du fermier chez qui elle était allée se reposer. Toutefois l'acte d'héroïsme féminin n'était pas ignoré. Il faisait parfois les frais d'un film retraçant un événement sensationnel, tel que naufrage, incendie ou déraillement : *The land beyond the Sunset* (La fille du trappeur), *The Lighthouse keeper's daughter* (L'héroïne du phare), etc...

Ces deux derniers films furent produits par Edison. La Selig contait les exploits dans la jungle d'un explorateur féminin, heureusement secouru par un homme : *Adventures of captain Kate* (Les aventures du capitaine Kate). Tous les films américains de cette période (1908/11) suivaient des directives analogues. Les « Scenes of true Life » furent seulement les modèles du genre et Griffith ne racontait pas autre chose, si ce n'est sous des dehors plus tragiques :

The Rocky Road (La vengeance du sang), raconte l'histoire de Ben Cook, homme intelligent et énergique qui, un beau jour, déserte son foyer. Il arrive dans une ville lointaine et trouve un emploi dans un grand moulin. Sa femme et son enfant partent à sa recherche. Après bien des aventures, l'enfant aux besoins duquel la mère ne peut plus subvenir est adoptée par une autre famille. Des années passent. Le père est devenu un riche industriel et, comme par hasard, c'est sa propre fille qu'il engage comme secrétaire. Il s'éprend d'elle et va l'épouser. La mère apprend incidemment le fait. Elle se précipite, arrive à l'église à l'instant fatal, révèle l'atroce vérité et tombe morte entre les bras de son mari...

Dans *The face at the window*, un jeune homme épouse un modèle d'artiste contre la volonté paternelle. Mais la vie devient bientôt impossible, chacun des époux ayant une éducation, des idées et des

conceptions différentes. Malgré la naissance d'une fille, l'homme déserte le foyer, s'en va vivre avec une autre. L'enfant grandit. Le jour de son mariage, un visage de vagabond apparaît à la fenêtre. On le fait entrer. On reconnaît alors le père qui contemple un instant le tableau familial, accepte une aumône et s'en va (5).

Lorsque Taft succéda à Théodore Roosevelt à la présidence des Etats-Unis (1908), l'orientation vers l'isolationnisme eut de nombreuses répercussions cinématographiques. La propagande joua son rôle à l'écran comme partout ailleurs. A l'Edison C°, Edwin Porter et George A. Lessey retracèrent divers moments de l'épopée nationale : *Stars and Strips* (Le drapeau américain), *The star spangled banner* (La bannière étoilée), *The birth of the Star spangled banner* (La naissance du drapeau), *The Battle of Lexington* (La bataille de Lexington), etc... cependant qu'à la Biograph, Griffith, illustrant avec *The Battle* (La bataille) un épisode de la guerre de Secession, tournait son premier chef-d'œuvre. Mais, là encore, la Vitagraph témoigna de son ardeur à servir les intérêts du pays. Parallèlement à Van Dyke Brooke et à George D. Baker qui œuvraient sur les « Scenes of true Life », Stuart Blackton et Larry Trimble glorifièrent l'Amérique, terre de liberté, en brodant sur le thème connu : « Ramassez les épingles et vous deviendrez millionnaire » : *The best man wins, From cabin boy to king, A self made hero,* etc... ; surtout en exaltant la bravoure et le patriotisme à l'occasion d'un exploit héroïque : *George Washington under the British Flag* (Pour l'indépendance), *Old Glory* (La gloire des ancêtres), *Red cross martyrs* (Les martyrs de la Croix-Rouge) *The Battle Hymn of Republic* (Pour la démocratie), etc...

Comme le service militaire était facultatif et qu'il fallait une armée forte et bien entraînée, on montrait la vie au camp telle une partie de plaisir ou un délassement sportif : *A day with the Soldiers boys, The Girls in the Barracks, The Sailor's Sweetheart, Hero from West Point.* « Engagez-vous dans la marine et vous voyagerez aux frais du gouvernement »... « Engagez-vous dans l'armée et vous bénéficierez des avantages de la vie au grand air »... étaient les slogans de ces films où l'on exaltait le courage et la loyauté du soldat américain.

Les tendances politiques momentanées sont lisibles à travers bien des films : En 1913 l'Universal tourne *The Money King* (Le spéculateur) qui s'élève contre les munitionnaires : un fabricant de munitions manœuvre pour fausser la conférence de la paix, pendant une guerre supposée Balkanique, afin de protéger ses contrats et de sauvegarder ses bénéfices et son industrie.

En 1915, commanditée en partie par Hudson Maxim, la Vitagraph tourne *The Battle Cry of Peace* (L'invasion des Etats-Unis) sur un scénario de Hiram Maxim. L'isolationnisme wilsonnien — tout près de changer d'aspect du fait de la guerre en Europe — exige un Etat

(5) On retrouvera ce thème, à peine modifié, dans plusieurs films muets ou parlants : *Thunder Mountain* (1919). *Stella Dallas* (muet, 1926 ; parlant, 1937). *Quand la chair succombe* (1927), etc...

puissant et fort : Il faut fabriquer des munitions pour armer les Etats-Unis et parer à une attaque éventuelle... etc...

Nous reviendrons sur cet aspect propagandiste qui n'a jamais cessé de se manifester dans le cinéma américain ; aussi sur ce que les films sont un témoignage flagrant des conditions sociales qui les ont vu naître et qui les ont toujours plus ou moins déterminés.

L'important ici, après ce tour d'horizon assez révélateur, est de constater que si ces petits films furent réalistes — tout au moins d'aspect —, afin de mieux convaincre, le seul fait qu'ils le furent, grâce à des méthodes nouvelles, fit faire un bond considérable à l'évolution du cinéma. Sans doute s'agissait-il de « vérisme » bien plus que de réalisme, le réel étant faussé à la base, mais ces drames simplistes, rapportés comme s'il s'agissait d'un événement pris sur le vif, donnaient le change et passaient aisément pour des scènes *vécues*. Leur psychologie factice, bénéficiant du réalisme apparent des faits, passait d'autant plus facilement pour authentique que l'impression de vérité était accrue par l'art tout nouveau du montage et par le jeu des comédiens qui s'efforçaient d'agir comme s'ils eussent accompli un acte quelconque de la vie quotidienne.

Aujourd'hui encore, à voir certains d'entre eux, on demeure confondu (en se reportant à l'époque) par le sens du détail et de l'observation juste. La vérité du cadre faisait paraître vraie la fiction grossière du mélodrame parce que tout semblait se passer naturellement et parce que le public, sortant du monde artificiel et scénique des autres films, entrait par leur intermédiaire en contact avec la vie.

Nous n'irons pas jusqu'à affirmer avec Georges Sadoul (6) que la Vitagraph précéda Griffith dans la voie du montage en jouant sur la variété et la multiplicité des plans, pour la toute simple raison que si les premières « Scenes of true Life » furent tournées en décembre 1907 (antérieures donc aux premiers Griffith), le premier film notable de la série, *The Broken Violin* (Le violon brisé), date de novembre 1909. Or, à cette époque, les œuvrettes de Griffith avaient déjà introduit ces procédés. Mais les efforts de Griffith, Blakton, Van Dyke Brooke, George D. Baker furent simultanés ; selon toute vraisemblance ils durent s'influencer mutuellement. Sans doute est-il inconséquent de tout attribuer à Griffith ; il ne serait pas moins inconséquent de tout lui refuser.

Quoi qu'il en soit, la distance qui sépare les « Vitagraph » et les « Biograph » du cinéma européen est déjà considérable. Au meilleur de sa carrière, Louis Feuillade, en France, ne sut innover qu'en les imitant avec trois ans de retard (série « La vie telle qu'elle est », 1911).

Avec ces petits films, mise en scène, décors et interprétation se sont totalement dégagés de l'emprise de la scène. La construction apparente du film n'a plus rien à voir avec celle d'une pièce : plans et séquences se sont substitués aux « tableaux », aux actes. Mais, dans sa conception, le drame demeure foncièrement théâtral. Bon ou mauvais, vrai ou faux, il s'agit toujours d'un drame « construit », c'est-à-dire prémédité.

(6) Georges Sadoul : *Histoire générale du Cinéma.* Vol. 3. Denoël.

Tout est orienté, développé au bénéfice d'une idée préconçue ; et la morale conventionnelle qui préside à cette conception n'est pas faite pour arranger les choses. Si la forme est souple, si l'action est vivante, le contenu participe essentiellement du concept de *théâtralité*, concept qui restera, d'ailleurs, le fondement du drame d'écran jusqu'à la fin du muet ; même au-delà.

En tout cas, fût-elle au bénéfice d'une situation conventionnelle, voire d'une histoire insipide, la dramaturgie du film a trouvé une liberté de mouvement inconnue jusqu'alors et, fût-il de théâtralité pure, le drame *construit* est préférable à l'absence de construction des anciens sujets.

Néanmoins la brièveté de ces films empêche d'accorder aux situations un développement tel qu'elles puissent à leur tour donner le change en prenant une allure non anticipée. La liberté n'est encore que dans la forme.

Le premier soin des producteurs indépendants (ayant à lutter contre le trust Edison et s'efforçant de gagner le marché du film en gagnant le public) fut donc d'augmenter autant que possible la longueur du spectacle, de raconter une histoire aussi peu moralisante que possible et de prêter aux événements les fluctuations mêmes de la vie.

Malheureusement, le cinéma n'était pas encore mûr pour développer des psychologies, pour tracer des arabesques subtiles autour de situations complexes. L'action, de nouveau, prit donc le pas sur le drame. Le premier film américain de long métrage (900 m.) fut *The life of Buffalo Bill*, tourné par Pierce Kingsley et William Kraft pour la Powers Pictures en juin 1910. Pearl White y faisait ses débuts à côté de Paul Panzer. Le spectacle — évidemment un Western — n'était pas sans attrait, mais ce n'était qu'une suite d'aventures retraçant divers épisodes plus ou moins authentiques de la vie du Colonel Cody, alias Buffalo Bill. Le film aurait pu être deux fois, trois fois plus long : il eût suffit d'augmenter le nombre des aventures choisies. Son succès, pourtant, marqua le départ des films atteignant 1 000 mètres.

Quelques semaines plus tôt, il est vrai, la Vitagraph avait lancé une *Vie de Moïse* en cinq bobines (1 500 m.). Mais le film était exploité en quatre parties de 375 m. L'année suivante, *La dame du lac*, de la même compagnie, constituait un seul spectacle d'une heure et quart (7) Toutefois, comme le public n'était pas encore habitué et que les films de longue durée étaient exceptionnels ; qu'ils étaient, de plus, présentés en exclusivité dans des théâtres convertis en cinémas (8), divers auteurs

(7) Il est donc faux d'affirmer comme beaucoup d'historiens que le premier film américain de long métrage fut le *Judith de Bethulie* tourné par Griffith en 1913 (4 bobines). Ce fut seulement le premier « grand » film de la Biograph. Encore que Griffith ait tourné précédemment une trilogie : *Genèse humaine, Aux temps préhistoriques, L'homme primitif*, en trois films de deux bobines. Faux également de dire que *Quo Vadis* (1912) fut le premier film dépassant une heure de projection. Ce sont là des clichés qui relèvent de la légende, non de l'histoire.

(8) Entre 1910 et 1912 une centaine de salles de théâtre appartenant aux groupes « Keith-Proctor » ou « Vaudeville C° » furent converties en salles de cinéma. Ce furent les premières salles confortables. On y donnait en exclusivité les grands films italiens, français ou américains.

(suivant en cela Victorin Jasset qui avait inauguré le genre en 1909 avec *Les aventures de Nick Carter*) eurent l'idée de raconter une histoire qui retracerait les aventures d'un héros en une série de petits films, chacune de ces aventures constituant un spectacle autonome. Et ce fut le début des « Sérials ».

Après la Selig, qui ouvrit le feu avec *Les aventures du Capitaine Kate*, en 1911, Edison lança coup sur coup : *What happened to Mary* (juillet 1912), *Who will marry Mary ?* (juillet 1913), *Dolly of the dailies* (janvier 1914), tous trois réalisés par Walter Edwin avec Mary Fuller pour vedette. Chaque mois, ou chaque quinzaine, un nouveau film venait tracer de nouvelles aventures, maintenant ainsi le public en haleine toute une année durant.

Le succès fut inespéré. A tel point qu'un journaliste, Max Annenberg, ancien chef de vente du Chicago Herald (de W.-R. Hearst) passé au service du Chicago Tribune (des Mac Cormick), suggéra à ses patrons l'idée d'un feuilleton qui serait publié conjointement à la sortie d'un film alors débité en tranches hebdomadaires. L'idée était ingénieuse. Elle fut mise au point par Walter Howey, rédacteur en chef du Chicago Tribune, avec le concours de Terry Ramsaye, publiciste et journaliste de cinéma (9). La Selig, de nouveau, inaugura le genre avec *The adventures of Kathlyn* (Les aventures de Kathleen), réalisé par F.-J. Grandon avec Kathlyn Williams pour vedette (déc. 1913), bientôt suivi par *Kim-Kip-Kop* (La bande des Capuchons noirs — de Ralph Ince, avec Florence Turner — Vitagraph, fév. 1914) et par *Million dollar Mystery* (L'énigme des millions — de Harold Hansel, avec Florence La Badie — Thanhouser, mai 1914).

Hearst, surpris, répliqua aussitôt en faisant tourner un sérial par Eclectic-Pathé, *The Perils of Pauline* (Les exploits d'Hélène), de Donald Mackenzie, avec Pearl White (fév. 1914). Le succès fut foudroyant. De part et d'autre, le tirage augmenta de 20 à 30 %. Le public faisant queue aux guichets, toutes les firmes se mirent à produire du film à épisodes et, la rivalité aidant, Hearst et les Mac Cormick eurent bientôt leur firme personnelle : L'Eclectic-Wharton et la Balboa, toutes deux distribuées par Pathé devenu entre temps Pathé-Exchange C° grâce à l'adjonction de capitaux américains. Les vingt ou trente quotidiens du groupe Hearst, ceux du groupe Mac Cormick, publièrent chacun leur feuilleton. Ce fut le rush du film à épisodes. La seule année 1914 en compte une trentaine, plus de cinquante furent tournés en 1915, parmi lesquels : *Les mystères de New York, Le Cercle rouge, Le masque aux dents blanches, Ravengar, Le mystère de la double Croix*, dirigés par Louis Gasnier, Joseph Golden, Desmond Taylor, Hayes Hunter, George B. Seitz ou Fitzmaurice, avec Pearl White, Ruth Rolland, Grace Darmond, Mollie King, Paul Panzer, Creighton Hale, etc... sur des feuille-

(9) Terry Ramsaye devait devenir, quelques années plus tard, le premier en date des historiens du cinéma.

tons de Charles W. Godard, Arthur B. Reeves, Ray Stringer, Marie Corelli, Payson Terhune, etc... etc... (10).

Certes, ces films ne firent guère pour l'avancement de l'art cinématographique, mais leur rôle n'en fut pas moins considérable. Outre le fait qu'ils donnèrent au public l'habitude d'aller chaque semaine au cinéma, contribuant ainsi à faire entrer le cinéma dans les mœurs, ils élargirent les conditions du drame filmique en introduisant, par force, une certaine dimension temporelle dans la structure du récit, dimension qui lui donnait le sens non plus du tout d'une pièce mais d'un roman. Le fait fut à ce point sensible que le public de l'époque distinguait les « pièces cinématographiques », c'est-à-dire les films habituels, et les « romans cinématographiques », c'est-à-dire les feuilletons.

Assurément, la mise en scène de ces films était arriérée. La plupart étaient inférieurs aux moindres « Vitagraph » de 1910, d'autant qu'ils étaient baclés à une allure record, mais l'invraisemblance outrancière des situations confinait à une sorte de poésie qui n'a pas échappé aux surréalistes, une poésie qui était celle-là même du *Fantomas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain :

...« Le traître a volé le diamant pour la centième fois. Pearl lui arrache le joyau sous la menace du revolver. Elle monte en cab. La voiture est truquée. On jette Pearl dans un souterrain. Pendant ce temps, le voleur volé cherche à pénétrer chez elle. Surpris par le journaliste, il se sauve sur les toits. Le publiciste le poursuit, le perd, et rencontre fortuitement dans le quartier chinois le Borgne, qui a joué un rôle louche au cours des événements antérieurs.

« A sa suite il arrive dans le souterrain où Pearl languit. Il va la délivrer. Mais, suivi à son tour par le malfaiteur qui vient de lui échapper, il met involontairement celui-ci sur la bonne piste. Et quand, après avoir fait sauter l'immeuble avec un explosif récemment inventé, il retrouve la belle évanouie, elle est ligotée et délestée du diamant par le diligent adversaire.

« Il n'y a place ici que pour des gestes. L'action ne nous a passionnés qu'à titre de tour de force. Qui aurait songé à discuter ? On n'en avait pas le temps. Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle » (11).

Une psycho-analyse de ces films, d'ailleurs, serait révélatrice de la mythologie dont ils furent un instant le reflet ; une mythologie populaire, de caractère social, à laquelle ils durent l'essentiel de leur succès. Il suffit de comparer au passage les feuilletons français : Association d'escrocs et de grands banquiers, vindicte populaire, sens de la justice et du droit (*Fantomas, Les Vampires, Judex*) ; les feuilletons allemands : Volonté de puissance, esprit de domination, règne des puissants sur le monde (*Homonculus, Heirin der welt*) ; les feuilletons danois : Hypnose et hallucination, puissance obscure et maléfique (*Gar-El-Hama, L'X mystérieux*) ; les feuilletons américains : Lutte pour la possession du

(10) On trouvera la nomenclature de tous ces films et de tous ceux que nous citons dans cet ouvrage, avec dates, génériques, etc... dans la *Filmographie Universelle* en cours de publication à l'Idhec (20 vol. dont 4 parus à ce jour).

(11) Louis Aragon : *Anicet ou le Panorama*. N.R.F., 1924.

trust des diamants ou d'un héritage fabuleux, arrivisme intégral, épreuves renouvelées d'où surgit la force loyale et triomphante grâce à l'énergie, à l'esprit d'initiative, à l'audace et au courage du héros — ou de l'héroïne. (*Les mystères de New York, Le collier de la reine, L'énigme des millions*). On y découvre une sorte de typologie dont l'étude approfondie ne laisserait pas d'être significative d'autant que son expression, ici, est au cœur même de la mythologie populaire.

Mais nous laisserons ce soin aux futurs sociologues du cinéma.

Ces films, donc, introduisirent la *notion de temps*. Non pas de durée psychologique bien sûr, mais, avec eux, le « temps du drame » devint le « temps du récit », le développement linéaire remplaçant la relative concentration théâtrale.

Néanmoins, ce mode de narration fit long feu. Il ne fut guère utilisé que dans les films à épisodes pour assurer la succession temporelle d'une suite d'aventures toujours vues et décrites « de l'extérieur ». L'intériorité psychologique échappant alors aux capacités cinématographiques, le drame gagnait à être ramassé, concis et précis. Ce n'est qu'en suivant cette voie que l'art du film pouvait atteindre à quelque perfection, toute autre prétention étant au-dessus de ses moyens. Le développement narratif du feuilleton marque une tentative de libération qui fut sans résultat parce que cette extension n'intégrait que du vide.

Entre 1910 et 1914, le constant développement des firmes indépendantes détermina l'allongement progressif des films qui passèrent de 600 à 1 200 m., c'est-à-dire à une heure de projection en moyenne. Zukor ayant porté, avec la Famous Players, l'attention sur les vedettes, gloires de la scène puis véritables acteurs de cinéma après l'échec des comédiens de théâtre, la mode revint aux adaptations, d'autant qu'il fallait, pour ces films plus longs, une action dramatique soutenue dont les pièces du répertoire offraient justement la substance.

Or, pour échapper à la structure scénique, et sous prétexte de faire « vrai », on en vint à « développer les entractes » comme on dit en langage de métier, à donner autant d'importance aux arrière-plans de l'intrigue qu'à ses ressorts essentiels. D'où une construction molle, indécise, une absence totale de relief dramatique et des longueurs interminables pour ne montrer bien souvent que des choses inutiles. L'événement dramatique, but et fondement de l'œuvre, était noyé dans un délayage inconsistant.

Vinrent alors les premiers grands films de Thomas Ince (12). Celui-ci, travaillant pour une firme indépendante, la New York Motion Pictures, avait constitué, en octobre 1912, un groupe producteur intitulé « Kay-Bee » (traduction phonétique des initiales des commanditaires, Kessel et Bauman). Installé dans l'ouest, dans la vallée de San Fernando, aux environs de Hollywood, son ambition était de réaliser des westerns, des drames et des comédies en utilisant les décors naturels de la région.

(12) Les deux frères de Thomas Ince, John, l'aîné et Ralph, le cadet, furent également metteurs en scène. Ralph réalisa une quantité de films d'aventures — surtout maritimes — et John ne compte que peu de films valables à son actif. Il convient de ne pas les confondre.

Reprenant les principes des « Scenes of true Life », mais sur une bien plus large échelle et sur des sujets moins conventionnellement mélodramatiques, il s'efforça d'établir une sorte d'équilibre entre la forme et le fond, entre les moyens d'expression et les nécessités dramatiques de l'histoire en imposant à celle-ci des valeurs et des exigences semblables à celles de la dramaturgie classique.

Comme les metteurs en scène de la Vitagraph, Ince s'éloigne de la *mise en scène théâtrale*. Mais il fait appel à la dramaturgie comme source d'une structure qui, cependant, échappera à tout aspect et à toute forme de représentation *scénique*.

Son œuvre, qui peut être considérée comme complémentaire de celle de Griffith, apparaît donc comme une sorte de « dramatisation » du réel au moyen du réel lui-même.

Griffith fut amené, presque par nécessité, à créer un langage qui lui permettait de s'exprimer à la mesure de son génie. Ses thèmes ne furent primaires et simplistes, au début de sa carrière, que dans la mesure où il ne pouvait se signifier qu'à travers des formes elles-mêmes primaires et simplistes. A la faveur de leur constant développement il a toujours haussé le ton et exprimé — du moins jusqu'à son apogée, en 1919 — des idées toujours plus ambitieuses, ses faiblesses étant de concepts un peu surannés et de schématisations excessives déterminées tant par les entraves formelles d'un moyen encore en gestation que par les capacités réceptives de son auditoire du moment. Néanmoins, par le fait qu'il créait son propre langage, ce langage, en raison même de sa nouveauté, se trouvait être toujours à la remorque des idées pour l'expression desquelles il était conçu. A l'exception peut-être du *Lys brisé* et du *Pauvre amour* qui sont ses œuvres les plus achevées, il s'ensuit que ses films les plus riches et les plus complexes, tels que *Naissance d'une Nation* et *Intolérance* pèchent par un manque d'équilibre constant entre la forme et le fond. Si remarquable soit-elle, la forme, encore précaire, s'avère incapable le plus souvent de dominer les sujets immenses qu'on lui demande d'exprimer.

Ince venant après lui, bénéficiant de ses découvertes et se contentant de les appliquer avec soin, a procédé, si l'on peut dire, en sens inverse. Acceptant la forme acquise et ne cherchant point à la parfaire, il ne considéra les moyens dont il disposait que pour ce qu'ils lui permettaient d'exprimer clairement par le seul secours de l'image animée.

Malgré un vocabulaire déjà assez étendu et une syntaxe éloquente, il était encore impossible de signifier des caractères un peu complexes, de suggérer des nuances subtiles. Les moindres remous de conscience nécessitaient l'emploi de nombreux sous-titres explicatifs. Or, utiliser des images pour illustrer des sous-titres qui, seuls, faisaient avancer l'action, ce n'était pas, de toute évidence, faire du cinéma.

Dans les mauvais films, les sous-titres étaient si nombreux que parler de continuité à leur égard n'aurait aucun sens mais, dans de moins mauvais, il arrivait que le sous-titre fût nécessaire pour traduire un dialogue. On tranchait alors à vif pour l'intercaler *dans la continuité du plan*. Le film étant tourné en prévision des titres, l'image qui suivait

l'un d'eux ne concordait pas avec celle qui le précédait ; et il devait en être ainsi puisque le sous-titre prenait la place d'événements censés se dérouler dans le même temps. Il était donc impossible de le supprimer sous peine d'avoir une « saute ». Ince et ses collaborateurs ont toujours placé leurs sous-titres *entre* les plans, de telle sorte que leur suppression éventuelle ne détermine qu'un changement de plan normal. Toutefois, pour en limiter le nombre, Ince se contenta de développer des situations claires et des idées générales au risque de paraître parfois sommaire. Il limita le sous-titre à un rôle *indicatif*, ne l'utilisant que pour relier les séquences et situer les événements. Sans faire bon marché des raisons psychologiques, il tenta de placer ses personnages dans des situations telles que les nuances devinssent inutiles pour la compréhension de leur drame. Il suggéra leur évolution par autant de coupes faites dans le temps, laissant supposer les causes de cette évolution en n'en montrant que les effets mais, de préférence, il ne mit en scène que des personnages définis par leurs actes dans un conflit bref et bien tranché.

Il fallait conduire le récit avec assez de souplesse pour que le spectateur ait l'impression de voir un document pris sur le vif — à tout le moins une « image » de la vie — plutôt qu'une intrigue fabriquée à des fins démonstratives. Tout en redonnant au film une charpente indispensable, il ne fallait rien perdre des avantages du cinéma, de ses capacités de saisir la vie « au sein de la vie même ».

Les développements psychologiques n'étant intéressants que dans la mesure où ils font comprendre les mobiles qui animent les personnages, et l'analyse lui étant interdite, Ince porta donc tous ses efforts sur la réduction des faits à l'essentiel. Il concentra le drame autour de quelques mobiles précis, laissant dans l'ombre, évoqués ou suggérés par des allusions suffisantes, les arrière-plans dramatiques ou les temps faibles, supprimant délibérément tout ce qui ne contribuait pas à l'avancement de l'action. Il en arriva ainsi à une concision extrême mais aussi, par force, à une schématisation excessive dans ses drames sociaux.

Parmi ceux-ci, *Peinture d'âmes* (de Scott Sidney) (13) fut l'un des premiers films qui aient su développer une thèse dans une forme cinématographique valable. Les éclairages justes, l'authenticité des décors et surtout le caractère vivant des interprètes donnaient l'impression d'un drame vécu. Il s'agit d'un jeune peintre amoureux d'une fille racolée dans un bar, qui lui sert de modèle et qui, lasse de sa vie aventureuse, essaie de racheter son passé. Mais la famille bien pensante du jeune homme s'oppose à cette union et la fille retourne au trottoir. L'union libre n'était pas envisagée et ne pouvait l'être devant la morale officielle de l'époque qui la rejetait comme une offense à la vertu. Le sujet peut donc paraître aujourd'hui assez conventionnel et mélodramatique, mais

(13) On sait que Thomas Ince n'a réalisé personnellement que quelques-uns des films qu'il a produits (plus de 600, de 1912 à 1924). On lui doit, entre autres, *La Colère des dieux*, *Le Typhon*, *La bataille de Gettysburg* (en 1914) ; *Un lâche*, *Châtiment*, *Civilisation* (en 1915). La plupart furent réalisés sous sa direction par Reginald Barker, Scott Sidney, Walter Edwards, Raymond B. West, etc... Les styles, donc, sont différents mais le concept esthétique, qui est de lui, a toujours dominé l'ensemble.

c'est toujours contre cette morale hypocrite et contre les concepts étroitement bourgeois que Thomas Ince et son principal scénariste, Gardner Sullivan, se sont élevés dans leurs films.

En regard des sujets des « Scenes of true Life », le progrès accompli n'en était pas moins considérable.

Les Parvenus (R.-B. West, 1916), développe cette thèse que ceux qui sont arrivés au pouvoir au mépris des lois et des principes moraux sont ceux-là mêmes qui s'en réclament dès qu'ils se sentent abrités et soutenus par eux.

L'Outrage (R.-B. West, 1916), s'efforce de faire valoir les droits de la femme et de la jeune fille dans la « société des hommes » où elles sont trop souvent victimes de leur confiance et de leur crédulité.

Illusion (Charles Miller, 1916), développe l'idée que les apôtres de cette morale nouvelle qui prétend libérer l'humanité des conventions mondaines ou sociales ne mettent en pratique leurs théories qu'autant qu'elles servent leurs passions ou leurs intérêts. Dès qu'eux-mêmes ont à souffrir de l'émancipation qu'ils ont prônée, ils crient au scandale et abritent leur égoïsme derrière le respect dû aux usages de la civilisation moderne et aux principes établis.

Celle qui paie (R.-B. West, 1917) défend les droits de la mère abandonnée et de l'enfant naturel devant la société. Etc...

L'influence de la « pièce à thèse », qui fit les beaux jours du théâtre au cours des années 1900-1915, est manifeste. A tel point qu'en 1918, les critiques français, éblouis par la révélation de *Forfaiture* (de Cecil de Mille, 1915 — lequel ne faisait qu'appliquer les méthodes de Th. Ince) s'écrièrent : « C'est presque aussi bien que du Bernstein ! »...

De fait, Bernstein, Bataille, Brieux, Porto-Riche, voire Pierre Frondaie, Charles Méré ou Kistemaekers et leurs émules américains, David Belasco, Cyrus T. Brady, Hector Turnbull ou Paul Armstrong, furent les grands inspirateurs du cinéma de cette époque.

Tous ces films nous toucheraient encore si les personnages étaient plus nuancés. Or, trop souvent, les caractères sont forcés, les situations exagérées et les conséquences grossies à l'excès. L'invraisemblance est bien moins dans les faits que dans leur agencement. Tout est poussé au mélodrame à seule fin de donner plus de poids à la thèse qui, de ce fait, perd tout crédit. L'auteur, soucieux de « démontrer », ne suit plus ses personnages, il les « dirige ». Il leur assigne une conduite bien définie de telle sorte que, pour aussi vrais qu'ils soient, ils n'apparaissent jamais que comme des « personnages-idées » qui agissent pour satisfaire aux exigences de la thèse au lieu de s'acheminer librement vers la solution de leur drame.

Il convient de souligner qu'en 1915, le public des cinémas n'était guère habitué à ce genre de films — d'autant qu'on lui parlait *en images* et plus du tout avec des mots. Il fallait donc appuyer, forcer tout ce qui pouvait concourir à l'expression des idées. La « réduction à l'essentiel » ne visait pas seulement la construction dramatique mais aussi — et par nécessité — la substance même du drame.

De plus, la symbolique naïve à laquelle on avait parfois recours

n'était le propre ni de Thomas Ince, ni de Griffith, ni même du cinéma tout court. Celui-ci ne faisait qu'appliquer la somme d'un art pictural dépassé considéré encore comme la manifestation suprême de l'art dans les milieux de culture médiocre. Ce n'était que la traduction des concepts d'usage courant par lesquels se signifie une époque. Il n'est que de relire les articles des quotidiens du temps, les poèmes de circonstance de Jean Aicard ou d'Edmond Rostand, de considérer les tableaux et les sculptures des salons officiels de 1914 !...

Tout autres cependant furent les westerns, les films inspirés par la guerre de Secession et certains drames dont le caractère documentaire est saisissant. Tel *L'Italien*, par exemple (de Scott Sidney, 1914). Le film montrait un émigrant fraîchement débarqué à New York, qui prenait soin de sa famille et qui, malgré la duplicité d'un Américain qui ne songeait qu'à le gruger, réussissait à faire valoir ses droits et à se faire une petite place parmi les marchands ambulants de Brooklyn. Le prologue, qui se passe à Venise parmi les gondoliers, sent le carton pâte, la pacotille, le déguisé du vieux cinéma malgré quelques notations point dépourvues d'humour. Mais dès que nous sommes à New York dans les rues de Brooklyn, tout change. C'est alors la vérité, l'authenticité criante du réel « saisi sur le vif ». Certaines séquences annoncent déjà le *Greed* de Stroheim et d'autres, notamment celles où l'émigrant erre par les rues en quête de l'homme qui l'a dupé, font penser à quelque *Voleur de Bicyclette* qui eût été réalisé trente ans avant celui de de Sica.

Dans les westerns, il ne s'agit plus d'opposer des êtres de conditions sociales différentes ou de les dresser contre les lois qui les oppriment, toutes choses qui exigent des nuances, mais de confronter des individus dans un drame bref, violent, brutal, de jouer sur les rapports de ces individus avec le milieu dans lequel ils évoluent, d'exalter des sentiments frustes mais puissants à la faveur d'un acte exemplaire.

De la sorte, si les drames sociaux étaient établis selon un plan voisin de la pièce à thèse, les westerns et les épisodes de la guerre de Secession se rapprochent de la nouvelle, voire du poème. On sait qu'à l'inverse du roman, le poème — le poème narratif, bien sûr — doit se limiter à des faits précis, à une action linéaire, et mettre en scène des héros fortement typés (Masferer, Roland, Siegfried, etc...) toute sa valeur se trouvant en dehors de l'anecdote, dans la transposition des faits, dans la qualité du verbe, dans le rythme de la prosodie. Toutes qualités *formelles* dont les notations, le mouvement dramatique et le rythme des images deviennent ici l'équivalent.

Le drame sert de prétexte à l'évocation d'un « climat ». Il s'efforce de faire surgir des caractères auxquels la brièveté de l'action, la concision du récit confèrent un éclat particulier là où ils seraient peut-être sans intérêt si, par le fait d'un développement inopportun, on voulait en approfondir la psychologie. Le film ne développe que des circonstances tragiques. Les individus sont moins intéressants que leur drame et ne prennent conscience de ce qu'ils sont qu'à la faveur de celui-ci.

Ainsi, en insistant sur le rôle conditionnel du milieu, en faisant du paysage le personnage principal du drame, Ince atteint à un dépouillement qui confère une grandeur tragique à certains de ses westerns. Il en jaillit une poésie alors jamais effleurée à l'écran, dont on ne soupçonnait même pas que le cinéma fut capable ; une force lyrique due le plus souvent à la manière d'exprimer ou de suggérer, à la constante mise en valeur du détail juste, à une manière qui s'affirme ici comme le fondement d'un langage.

La supériorité de ces films qui mêlent avec bonheur le mythe et la réalité, l'imaginaire et l'authentique et dont certains n'ont pour ainsi dire pas vieilli, réside surtout en des notations qui prennent une résonance singulière comme les mots dans le poème. Ce sont de menus faits signalés au passage, des événements annexes qui éclairent l'action, et le drame semble n'avoir d'autre but parfois que de susciter de telles images qui le transfigurent. Comme le remarquait alors Louis Delluc : « Ce ne sont pas des notations visuelles placées à côté de notations psychologiques, ce sont l'une et l'autre à la fois grandies par un élan qui est la poésie même ».

On peut dire qu'à l'intention morale préméditée et fabriquée des films à thèse se substitue ici quelque chose qui n'a pas été *voulu* mais qui se révèle au cours du film, une chose dont l'auteur a conscience et *avec laquelle il compose* mais qui n'a pas été *artificiellement composée*. C'est ainsi que ce côté vivant, cette vérité immédiate et sensible qui s'*ajoute* à l'intention et qui fut refusée aux autres films apparaît ici dans toute sa force et avec sa toute nouvelle splendeur.

C'est — par exemple — un ruisseau miroitant au soleil au fond d'une vallée grandiose et calme, tandis que sur la rive, un peu plus loin, *on sait* que deux hommes sont aux prises et se livrent un combat sans merci. Après le combat dont on s'est bien gardé de nous montrer l'issue, le cheval de l'un d'eux revient seul. A la selle arrachée pendent une gourde, un revolver à demi sorti d'un étui mal ouvert... et le sac d'or, motif de la rixe fatale.

Il y a dans quelques-uns de ces films — les plus beaux — une sorte d'idéalisme sombre et désespéré. Tous sentiments à l'état brut, c'est le drame dans sa nudité farouche, la tragédie stupide, la vie secouée à toute volée pour en recueillir les plus beaux fruits et ne récolter finalement qu'une vanité de plus ou le néant.

Parmi les premiers westerns de William Hart, les plus retentissants furent *Bad luck of Santa Iñez* (La terreur des montagnes) et *The Fugitive* (La capture de Rio Jim) tournés l'un et l'autre en 1914, d'après des nouvelles de Bret Harte (14), par Reginald Barker et Cecil Smith.

Le premier conte l'histoire d'un chef de bande qui descend des montagnes avec sa troupe de hors-la-loi. Ils attaquent une diligence, dévastent un petit village du Far-West, pillent le saloon-bar de l'endroit, violent les filles et repartent comme ils étaient venus, non sans avoir

(14) Bret Harte fut avec O'Henry l'un des plus remarquables nouvellistes américains de la fin du siècle dernier. On l'avait surnommé « le Maupassant du Far West ».

procédé à une razzia d'envergure dans les ranchs du voisinage. Rio Jim, cependant, emportera le souvenir d'une femme — une danseuse du bar — qui s'est donnée librement à lui pour éviter de plus grands ravages et sauver, partiellement du moins, les biens de la communauté.

Le second atteste déjà des qualités de la nouvelle, brève et poétique :

« Rio Jim, joueur et mauvais garçon, est attendri par une danseuse de cabaret. Il la protège contre les avances d'un groupe de mexicains ivres. Emue et surprise par cette magnanimité soudaine, elle lui offre la rose qu'elle porte à son corsage. Cependant, au cours d'une partie de cartes, un homme triche. Une bagarre s'ensuit et Rio Jim laisse un homme mort. Aidé par la danseuse, il s'enfuit mais, se jugeant non coupable, revient sur ses pas et attend le shérif chez lui. Celui-ci arrive et l'arrête. Les deux hommes vont à la ville voisine, le shérif devant remettre le coupable entre les mains de la justice. Traversant le désert, ils sont attaqués par une troupe d'indiens. Tous deux défendent chèrement leur vie. Le lendemain, on trouve les deux hommes morts, Rio Jim souriant, la rose entre les doigts ».

Ces esquisses devaient aboutir à *Pour sauver sa race* (The aryan — R. Barker et Cecil Smith, 1916), premier chef-d'œuvre du genre :

« Rio Jim, homme des prairies, est sur le chemin du retour avec sa ceinture gonflée de poudre d'or. Dans le premier saloon-bar de la première bourgade où il pénètre, des aigrefins flairent en ce candide colosse une proie facile. Une « spécialiste » séduit le géant ingénu, le saoûle, le force à jouer. En se réveillant le lendemain matin avec la gueule de bois, Rio Jim constate qu'il est ruiné et, dans le même instant, apprend le décès de sa mère qui lui avait été caché la veille afin qu'il n'abandonnât point la roulette. Ivre de fureur, il se précipite chez la fille qui l'a berné, abat son amant, la rosse, puis, la jetant au travers de son cheval, pique des deux et repart en trombe dans le bled.

« Des années ont passé. Rio Jim, qui a réduit à l'esclavage l'ancienne étoile de casino, a conservé dans son cœur d'homme simple et prompt à généraliser le mépris des femmes et même de toute sa race. Devenu le chef d'une horde de bandits de toutes couleurs il détrousse les caravanes, vit de rapine et répand la terreur.

« Un jour, le chef d'un convoi d'émigrants et de chercheurs d'or qui s'est égaré vient lui demander aide et protection. Rio Jim, qui sait tenir sa vengeance, refuse de secourir ses frères de sang, ne donne même pas d'eau aux enfants, mieux, fait enlever les femmes pour les livrer à ses soudards. Mais une jeune fille ose pénétrer seule dans le camp des aventuriers et vient demander grâce pour ses compagnons. D'abord le chef la rabroue, se rit d'elle, refuse de se laisser attendrir. Pourtant la pauvre enfant ne se laisse pas rebuter. Elle persévère et supplie le mauvais garçon au nom de sa race et de la simple humanité. Rio Jim, au milieu de ses métis à face patibulaire, a soudain la révélation de son devoir. Au péril de sa vie, il sauvera les femmes blanches, ravitaillera la caravane et la remettra lui-même dans le bon chemin. Puis, sans accepter de remerciements, après un dernier adieu, l'homme des prairies repart dans son désert, seul ».

On devine tout le parti que les auteurs ont tiré de ce drame. On ne compte pas les détails qui, soudain, prennent un sens tragique, tel le seau d'eau dans lequel Rio Jim boit à la louche tandis qu'il refuse de secourir la caravane assoiffée. Le regard de Bessie, l'eau miroitante, l'attitude de Rio Jim, toute une tragédie est là, ramassée en un seul cadre avec au premier plan : l'eau. A chaque instant une notation semblable surgit, qui vient enrichir la synthèse impressionniste d'une geste *essentiellement descriptive*.

Car il convient de remarquer que chez Ince le détail significatif n'est jamais « décanté » comme chez Griffith. Le gros plan qui isole le détail afin de ne retenir de lui que son caractère de *signe* momentané ne s'applique avec bonheur qu'au film épique ou à l'analyse subjective ; à tout ce qui tend plus ou moins à transfigurer symboliquement le réel. Or, Ince ne cesse point d'être objectif. Dans ses films, où il s'agit de souligner l'*immanent* bien plutôt que le *transcendant*, on utilise *ce que disent les choses* et non *ce qu'on leur fait dire*. Le détail significatif est saisi avec l'univers dont il fait partie. Sa mise en valeur dépend uniquement de la situation privilégiée qu'on lui accorde.

Ce n'est pas à dire que le signifiant soit, ici, coextensif au signifié mais que le sens est immanent aux choses elles-mêmes, qu'il s'en dégage spontanément.

A dire plus simplement, Ince *ne signifie pas* : il *exprime*.

La « signification », en effet, débouche sur le concept, non sur les choses : On *signifie* des *idées*, on *exprime* des *choses*. Or, chez Ince, l'objet qui prend valeur de signe devient toujours le signe d'une réalité concrète immédiatement sensible et *comprise dans les limites mêmes du drame*. Le symbole ne va jamais au-delà des faits. Il ne se hausse (parfois) au concept que dans la mesure où les faits eux-mêmes y renvoient.

Nous avons vu que la signification filmique — à l'inverse de ce qu'elle est dans l'expression verbale — ne procède pas d'une convention. Elle est fugitive, constamment différenciée, mais toujours et nécessairement *implicative*. Elle porte sur un détail (généralement isolé) rapporté à un ensemble, et opère par distinction et assimilation (type : lorgnon du *Potemkine*).

Par là, tout en s'appuyant sur un fait concret, elle débouche sur une *idée* qui dépasse singulièrement l'acte ou l'objet qui la suggère. Il est donc normal que la « signification » soit l'élément de base d'une forme de langage qui tend à magnifier, à grandir les événements : le langage épique, celui-là même de Griffith ou d'Eisenstein.

Au contraire, l'« expression » est généralement globale, continue. Elle relève des choses elles-mêmes, porte sur les choses et ne dépasse leur sens immédiat que pour rejaillir sur le drame dont elles font partie. L'implication y est toujours concrète : elle est des choses sur les choses, des actes sur les actes, des faits sur les faits, de toutes les relations possibles entre les choses, les actes et les faits, mais non des choses, des actes ou des faits sur les idées.

Lorsque William Hart boit à la louche devant la jeune fille qu'il

refuse de secourir, la signification sous-jacente ne dépasse pas l'événement auquel cet acte se rapporte. Aucune idée, autre que celle-là même qui peut être motivée par une telle situation, qui la résume et l'*exprime* n'est ici suggérée. Au lieu d'aller toujours, comme dans l'épopée, du particulier au général, on reste dans le particulier d'un drame unique et précis. On ne dépasse pas le fait concret. Le concept est immanent aux choses elles-mêmes ; il les caractérise mais ne les transcende pas (15).

C'est donc là, très exactement, le langage du nouvelliste sinon tout à fait celui du romancier. Le lyrisme, lorsqu'il existe, ne le doit qu'à de tels faits ou à leurs incidences immédiates ; nullement à quelque extrapolation éthique ou métaphysique.

Avec Ince, donc, le film non seulement se détourne définitivement de la « mise en scène » mais encore de la *structure théâtrale* du drame. Ince refuse la construction dramatique propre à la représentation scénique pour lui substituer une construction propre à l'expression filmique. On peut donc dire qu'il fut le véritable créateur de la dramaturgie cinématographique.

A de rares exceptions près, en effet, tous les films muets de réelle valeur furent construits et développés selon les principes générateurs de la *nouvelle*. La plupart des films parlants aussi, du moins jusqu'à ces derniers temps, la notion de durée romanesque étant venue, depuis lors, donner un sens nouveau au film, celui du *récit*, de caractère psychologique, qui semble devoir être l'aboutissement même de l'expression audiovisuelle. Mais cela ne fut rendu possible que grâce à l'extension du temps de représentation passé alors de 90 minutes à deux, trois et même quatre heures. Pas plus en effet qu'on ne peut écrire un roman-fleuve en trente pages, on ne peut développer une durée romanesque en une heure et demie de projection. Tant donc que la durée du spectacle ne put dépasser cet arbitraire, la structure de la nouvelle fut seule susceptible d'accorder au film une éventuelle perfection.

Par ailleurs, afin que la mise en scène soit conforme aux conditions requises, il devenait indispensable de la préparer d'avance.

Depuis 1909 on écrivait des scénarios. L'architecture générale était signifiée en quelques pages qui servaient de « conduite » au metteur en scène, mais le film était composé sur place selon l'inspiration du moment. La « courbe » de l'œuvre, son rythme ou son modelé (si tant est que l'on puisse parler de telles qualités pour les films antérieurs à 1912...) était affaire de montage. Griffith lui-même ne travaillait pas autrement. Lorsque l'on songe qu'*Intolérance*, malgré son extrême complexité, fut tourné sans autres références qu'une trentaine de feuillets qui servaient d'aide-mémoire au réalisateur, on reste confondu devant l'énormité de son travail à l'instant de la mise en scène.

Secondé par Gardner Sullivan, Ince fut le premier à construire un film « sur le papier », à prévoir toutes les modalités de tournage, à faire

(15) Ce que Bazin n'a pas compris en donnant ce mode d'expression pour seul « valable ». Il est vrai que, pour lui, toute image, offrant un « en soi » essentialiste, révélait la transcendance du réel. Nous ne reviendrons pas sur cette position métaphysique dont nous avons fait, par ailleurs, bon marché.

ce qu'on appelle aujourd'hui un « découpage technique ». Il est hors de doute qu'il y fut conduit par le fait même qu'il ne mettait pas en scène la plupart des films dont il assumait la responsabilité. Ces indications étaient la seule garantie d'une exécution conforme à ses exigences. Et l'on peut dire, grosso modo, que si Griffith fut le premier qui ait donné au cinéma la notion du *montage*, c'est-à-dire de la *signification symbolique* obtenue par le montage, Ince fut le premier à apporter la notion et la précision du *découpage*. Le « découpage technique » toutefois ne s'est généralisé qu'avec le parlant, bien que certains cinéastes comme Fritz Lang et Murnau aient poussé la précision — dès 1922 — jusqu'à faire dessiner chacun des plans de leurs films. L'esthétique expressionniste fondée sur les valeurs plastiques de l'image leur imposait, il est vrai, une semblable préparation.

Si la structure de la nouvelle est tout autre que celle de la tragédie, on conviendra cependant que la nouvelle, tout comme la tragédie, développe une action *préméditée*. Elle enferme les situations dans les limites qu'elle s'est données et leur impose un développement conséquent à la fois de ces limites et du sens dramatique qu'on entend leur voir prendre. Les individus ne sont plus « dirigés » comme dans la pièce à thèse mais les événements sont orientés (ou choisis) en vue d'une certaine *finalité*. Tout se développe dans un sens univoque. Réduite à cela seulement qui peut faire avancer l'action, nouer ou dénouer le drame, l'histoire n'est en marche que vers sa propre fin.

Ces limites sont parfois des entraves. Mais seulement lorsque la *durée* explicite les caractères et les situations. Le drame, nourri des motivations psychologiques qui le déterminent, tend alors à les faire éclater — la nouvelle devient roman. A moins que, corsetée de toute part, l'action ne déborde et se disloque.

Dans la mesure, au contraire, où les circonstances, ramassées dans l'espace et le temps, déterminent un drame bref, dans la mesure surtout où la durée n'intervient pas pour expliciter des caractères qui sont posés bien plutôt qu'analysés, elles sont alors un maintien qui assure à l'œuvre sa rigueur et sa perfection. La durée psychologique étant inabordable en raison du temps de représentation des films muets, en raison aussi de leur mutité, il est évident que ces limites, cette préméditation même, leur étaient indispensables. Il n'en demeure pas moins que, de ce fait, le drame, fût-il exprimé visuellement, restait sous la coupe de la théâtralité.

Par drame limité dans l'espace et le temps on ne veut pas dire d'un drame nécessairement conforme à la règle des trois unités. Malgré la multiplicité des espaces, malgré l'allongement du temps, le drame filmique n'en est pas moins le plus souvent bref et ramassé, car la durée n'y est pas autre chose qu'une étendue temporelle, un contenant bien plutôt qu'un déterminant.

Si l'on prend par exemple *Naissance d'une Nation* dont l'action se développe sur plusieurs mois (16), on constate que la continuité est

(16) Et il ne fut possible d'avoir un tel développement, organisé dramatiquement d'une façon claire et continue, que parce que l'œuvre de Griffith, qui fut l'un des premiers films de très long métrage (1915), durait 2 heures 1 /2.

d'une suite de séquences qui sont autant de coupes faites dans le temps. Ce sont des « moments » qui rejaillissent les uns sur les autres, mais le temps lui-même est et demeure *conceptuel*. Donnée comme telle, la durée est simplement *signifiée*. On en constate les effets mais on n'en suit jamais le développement. Cette durée romanesque, ce temps psychologique n'apparaîtront que beaucoup plus tard. Avec ou sans étendue (spatiale ou temporelle) le drame, donc, est toujours ramassé. C'est un moment ou une succession de moments, un lieu, une simultanéité ou une succession de lieux, mais tout concourt à l'expression d'un drame compris comme la manifestation d'individus mis en présence dans une situation ou un ensemble de situations données.

C'est par ce cadre strict, qui veut que les circonstances choisies s'équilibrent, se répondent et se correspondent selon une organisation savamment concertée ; que les caractères, plus ou moins pré-déterminés, marchent droit vers leur destin ; par cette structure « fermée », par cette dramaturgie « construite » que le film (muet ou parlant), malgré un déploiement en forme de nouvelle, relève de la théâtralité c'est-à-dire du concept de tragédie entendu comme principe esthétique.

La tragédie classique cerne le drame et rejette au dehors les faits qui l'ont plus ou moins déterminé. Au lieu de suivre les événements en cheminant avec eux, les faits sont considérés à partir d'un moment unique. Ce qui pourrait être la conséquence d'un choix apparaît donc, par le fait de cette vision à rebours (ou limitée dans le temps) comme la conséquence *inéluctable* d'un ensemble de causes qui devaient *fatalement* y aboutir.

Tout acte humain, en effet, fait figure de fatalité quand on se place hors de l'écoulement du temps vécu dans un « moment » qui en cristallise toutes les conséquences. Si l'on reprend le coup de dés dont nous nous sommes servis à l'occasion du déterminisme, on voit bien qu'il apparaît — lorsque les dés sont retombés — que *tout* devait nécessairement et inéluctablement aboutir au résultat obtenu puisqu'effectivement tout y a abouti. Au contraire, si l'on considère le coup d'envoi, *rien* ne permet de savoir quelles en seront les conséquences ; le résultat est imprévisible.

Ainsi, la transcendance qui caractérise la tragédie résulte-t-elle bien moins du contenu lui-même (quel que puisse être son sens effectivement tragique) que de l'effet d'une telle structure. L'un et l'autre du moins se conditionnent réciproquement. La tragédie *exige* cette structure qui affirme son caractère tragique en même temps qu'elle en dégage les perspectives dans le sens de l'antériorité. Plus le temps et l'espace, donc, sont resserrés autour du moment crucial et plus le drame y acquiert ce caractère fatal *à priori*. De ce fait, l'événement le plus banal, considéré de la sorte, fait aussitôt figure de tragédie. Inversement, plus le cadre spatio-temporel s'élargit, se diversifie, et moins la fatalité y apparaît comme telle, la liberté du choix y témoignant de ses ouvertures sur le devenir.

C'est ainsi que se présentent la plupart des films. Pour n'avoir que rarement la rigueur d'une tragédie, leur construction délibérée enferme

le drame dans une structure analogue. Quoique plus libre, plus dégagée dans l'espace et dans le temps, cette structure n'en est pas moins conditionnelle ; la liberté elle-même y est déterminée. Fût-elle parfaite — et à cause, bien souvent, de cette perfection — l'œuvre accuse un artifice fondamental, une convention qui s'accorde à l'optique de la scène mais qui est en contradiction avec le sentiment de liberté et d'objectivité indispensable à la vérité et à l'existence concrète du film.

La règle des trois unités ne se justifie que dans la tragédie mais son origine est liée à l'origine même du théâtre.

Huit cents ans avant J.-C., le « drame » n'avait qu'un lointain rapport avec la conception moderne qui date seulement du 18e siècle. C'était un poème tragique, une incantation de caractère religieux pour laquelle les notions d'espace et de temps ne se posaient pas, le lieu étant le lieu sacré où se déroulait la scène. Par la suite, au récitatif unique on substitua le poème à plusieurs voix (Terpandre, Mimnerme, Arion). Au Dithyrambe chanté à la gloire de Dionysos répondait un texte parlé, le dialogue s'établissant entre un chœur et un coryphée. Puis, avec Thespis, avec Pisistrate, ces voix furent dotées d'un nom, d'un caractère. C'étaient des archétypes d'ordre social ou moral, interprétés par le même acteur qui changeait de masque et répondait au chœur et au coryphée. C'est alors que, pour justifier de leur présence, on imagina une action, un « drame » qui les reliait, les unissait ou les opposait (*Dionysies*). Devenu spectacle, le poème alors exigeait un lieu privilégié, une « scène » : le théâtre était né. Mais l'unité du motif incantatoire mué en « drame » impliquait toujours l'unité du lieu.

Avec Eschyle, toutefois, les caractères mythiques s'individualisent, deviennent des héros ou des demi-dieux ; le chœur est chargé de commenter l'action réduite le plus souvent à des monologues, à des « tirades » ; la tragédie prend forme mais tient encore du poème tragique bien plus que de la pièce au sens exact du mot. Avec Sophocle, l'importance du chœur diminue, les dialogues se développent, les caractères s'humanisent pour devenir des « personnages » avec Euripide ; des personnages fondés sur l'abstraction des archétypes, plus importants toutefois en tant qu'êtres humains qu'en tant qu'unités sociales. Le chœur n'est plus qu'un décor lyrique mais, la liberté humaine étant mise hors jeu par la tragédie (puisque le choix est marqué par le destin), la mise en valeur de la durée demeure sans objet.

Descendue parmi les hommes, l'action, concentrée en un lieu unique, en appela à cette triple unité, tant pour accuser la fatalité du drame que pour satisfaire aux nécessités de la représentation, le « théâtre » ne pouvant se déplacer ni dans l'espace ni dans le temps. Considérée comme inviolable, cette règle désormais fut respectée par tous. Satire sociale avec Aristophane ou peinture de mœurs avec Ménandre, la comédie elle-même s'y soumit allègrement. Plaute, Térence, les autres, suivirent.

Pourtant, si le principe s'accordait à la tragédie antique en ce qu'il en accusait la transcendance, il n'en était plus de même sous Louis XIV. Même inspirées des Grecs, les œuvres classiques considéraient des hommes — fussent-ils exceptionnels — et plus du tout des entités ou des archétypes. Cornéliennes ou raciniennes, les tragédies sont de la lutte entre la volonté, le libre arbitre et quelque fatalité due au devoir, aux obligations morales ou aux circonstances, et plus du tout au fatum olympien. De métaphysique qu'il était, le sens de la tragédie devient social ou politique et, les dieux ne dirigeant plus les actes des héros, les « unités » ne sont plus indispensables pour en accuser l'orientation. On sait qu'elles ne furent respectées ni par les Espagnols ni par les élizabéthains.

Les Espagnols, à commencer par Fernando de Rojas, furent à l'origine du drame moderne, du *roman*, lequel n'était théâtral que par défaut : la littérature était alors essentiellement poème — vers ou prose — et il est notoire que Cervantès, auteur de *Numance*, n'accordait qu'un crédit limité à *Don Quichotte*, premier essai prosaïque du genre.

La Célestine, de Rojas, comporte 21 actes et dure près de cinq heures. A la fois comédie et tragédie, drame et mélodrame, c'est le premier de tous les romans picaresques. Son action, débordante de verve et de vie, de mouvement, de vivacité, entraîne incessamment les héros d'un lieu à un autre et s'étend sur plusieurs semaines. Précédant Lope de Vega, Guilhen de Castro, Tirso de Molina, Quevedo, Alarcon, Calderon et, bien entendu, Shakespeare, Marlowe et Ben Johnson, *La Célestine*, monstrueux chef-d'œuvre, chef-d'œuvre *romanesque* et réaliste est un drame filmique avant la lettre. Mais, pour cette raison même, c'est une mauvaise pièce — à mieux dire du mauvais théâtre. A peine plus théâtral que *Don Quichotte*, le drame se disperse en une multitude d'actions et sa diversité même, sa durée aussi, font qu'il est difficilement représentable. Certaines pièces de Shakespeare le sont également, qui durent près de quatre heures dans leur version intégrale. Mais Shakespeare, s'il fit bon marché des unités de temps et de lieu — encore que d'une façon très relative — a toujours respecté l'essentiel du théâtre : l'unité d'action.

Le spectacle étant spectacle et non lecture, l'attention du spectateur a besoin d'être tenue sans cesse en éveil par un centre d'intérêt unique. Le retour aux règles ne fut donc pas seulement coquetterie d'auteur mais nécessité interne. Devenues inutiles au drame lui-même, à son sens métaphysique, elles offraient cependant la structure la plus favorable à une expression scénique précise et concise : une architecture unitaire soumise aux lois de la théâtralité et les enfermant dans un cadre strict.

Il est donc normal qu'on ait cherché à les appliquer au cinéma lorsque la notion de drame y prit quelque valeur, et l'on a vu que la relative brièveté du « temps de représentation » justifiait d'une telle structure. Mais il n'en est pas moins vrai qu'en ne faisant du temps qu'une étendue temporelle on oubliait que le cinéma était le seul art capable de fonder son expression sur une relative maîtrise de la *durée*. Sans doute les recherches entreprises sur le rythme aboutirent-elles vers la fin du muet à une certaine connaissance des valeurs temporelles, mais la cadence, le tempo, le rythme, s'ils sont maîtrise de la durée, ne le

sont que sur un plan strictement formel. Ils permettent de structurer le *dire* mais non de concevoir la substance des *choses dites*.

Or, cette maîtrise de la durée comprise comme élément fondamental du drame, guidant l'évolution des personnages, leur caractère, leur devenir, bref, comprise comme source et soubassement de toute analyse psychologique possible, fut la chose la plus difficile à obtenir sur le plan du contenu, de même que l'unité dynamique fut la chose la plus difficile à obtenir sur le plan formel. C'est pourquoi le cinéma, *art du temps* ou des relations de l'espace et du temps, fut d'abord — nous n'avons cessé de le dire — un art de l'espace.

Ce sont en effet les choses de l'espace — paysage, décors, objets — qui furent au premier chef les éléments significatifs du drame. Et si, après le théâtre, l'art qui influença le plus le cinéma fut la peinture, c'est bien parce que la peinture est l'art de composer une image, d'organiser un espace dans un cadre de telle sorte que cette image soit expressive de par ses structures et son harmonie. L'influence de la peinture, certes, n'a jamais dépassé le niveau de *l'image* et les films conçus exclusivement sous cet angle, tels les films expressionnistes furent, nous l'avons vu, presque toujours exempts de rythme. Néanmoins, sans se soumettre pour autant aux lois de la peinture, c'est par l'interprétation de l'espace, par l'organisation du mouvement et des choses dans la fixité du plan, que les films muets trouvèrent l'essentiel de leur force expressive.

Si l'on excepte les éléments intégrés dans le montage, les objets devenus signe ou symbole et qui, quoique compris dans une structure dramatique plus ou moins théâtrale, firent du cinéma un art déjà autonome, c'est par le décor naturel, par le *paysage*, que le film échappa d'emblée à la signification verbale et à l'expression scénique.

Outre le simple fait que l'espace était un espace réel et non un lieu figuré, un « champ » dont les limites n'étaient autres que celles du regard, le paysage de l'*Arrivée d'un train* ou de la *Sortie du port* brisa, dès le premier jour, le cercle étouffant de la représentation scénique. A défaut d'autre signification, l'image transmettait la signification immédiate de la réalité : Elle « donnait » le monde avec ses qualités sensibles, son caractère vrai.

Sortie des toiles peintes où Méliès l'emprisonna pour un temps, la caméra ne demanda tout d'abord au paysage que son cadre. Un cadre émouvant, parfois, mais qui n'était rien de plus qu'un décor. Les premiers westerns, en effet, n'eurent d'autre rythme que la cadence des chevauchées, d'autre poésie que celle d'extérieurs grandioses. Les événements situés *au* Far West auraient pu tout aussi bien se dérouler en d'autres lieux pourvu qu'on y suppose quelque attaque de diligence ou quelque guérilla.

Avec Ince, au contraire, l'action devint inséparable de la géographie positive du drame. Dans ses meilleurs films, les vallées du Wyoming ou du Colorado, les plaines de l'Arizona, les déserts du Nouveau-Mexique avec, bien entendu, les métiers qu'ils engendrent, trappeur ou chercheur d'or, bûcheron ou cow-boy, ne donnent pas seulement une couleur locale à l'aventure : *ils la font*.

Le drame est *du* Far-West, lequel, s'il donne à l'histoire son mouvement, sa couleur et son décor, en justifie sous tous les rapports. Le comportement des personnages, les personnages eux-mêmes sont impensables sous d'autres cieux. Ils n'existent qu'en fonction d'un milieu et d'une époque ; ils s'harmonisent avec un climat, une contrée, autant qu'avec les mœurs elles-mêmes conséquentes des conditions de vie dans cette contrée et à cette époque. Un schème dramatique semblable transposé n'importe où ne montrerait que le déroulement artificiel d'une action théorique échafaudée autour de personnages imaginaires. Si bien conduit que soit le film, le résultat n'en serait pas moins négatif.

Ce réalisme apparent que, dans une certaine mesure, on peut qualifier de «social» — puisqu'il est attaché tout entier à la conquête de l'Ouest à la fin du siècle dernier (17) — sauve du théâtre la thématique de ses films. Et c'est grâce à un réalisme semblable, tout de surface, que les films muets donneront l'impression de la réalité vivante malgré une trame souvent conventionnelle. Quoique « fabriqué », le drame apparaît de la sorte perpétuellement ouvert sur son devenir. Théâtral, il échappe au théâtre par sa mise en scène, par son décor et par un déroulement dont le caractère concis et ramassé le doit à une structure analogue à celle de la « nouvelle ».

Cette structure, Victor Sjöström et Mauritz Stiller vont la développer sur une thématique lyrique plutôt que dramatique en lui donnant un accomplissement qui sera celui des meilleurs films muets.

« Personnage du drame » avec Ince, le paysage va devenir, avec eux, le reflet, l'expression symbolique des sentiments.

On a vu que le symbolisme du décor fut la marque de l'expressionnisme venu un peu plus tard. Mais, si les intentions furent analogues, les procédés, eux, furent totalement différents ; sans doute parce que les choses exprimées étaient, elles aussi, différentes quant à leur sens.

Le symbolisme expressionniste relève essentiellement des *formes* et des *structures* de l'image, de son organisation plastique bien plus encore que de sa composition picturale. Le réel est réorganisé, recréé par un décor de studio qui compose l'univers du drame, lequel — monde imaginaire, histoire fantastique ou cauchemar — est toujours celui d'une conscience torturée, coupable. C'est une tragédie du désespoir dans un monde sans issue.. La fatalité de la « Weltanschauung » pèse sur la conscience des hommes tandis que la « Umwelt » les étouffe et les écrase.

Le décor, donc, est comme la projection démesurément agrandie d'un drame que son architecture « exprime » symboliquement. Mais cette architecture agit à la façon d'un miroir parabolique : le décor renvoie sur les individus la conscience latente dont il est l'expression, de telle sorte que, dominés par leur conscience ainsi réfractée, multipliée à l'infini, les individus paraissent agir à l'instigation d'un monde qui les

(17) Cf. *Le Western* par J.-L. Rieupeyrout. Éditions du Cerf, 1964 ; et la plupart des Histoires de l'Ouest américain.

enferme dans sa toile d'araignée. Le drame paraît être la manifestation d'une fatalité inscrite dans l'univers, la concrétisation d'une « essence », un acte inconscient accomplissant ce que lui dicte l'« en-soi » d'une conscience coupable.

Si l'on considère un film de caractère apparemment « réaliste » comme *Le Mouchard*, mais tout entier conçu et composé selon cette esthétique, on remarque que si l'action se passe dans des ruelles étroites, dans des réduits sordides, dans des caves, c'est sans doute parce que les hommes du Sinn-Fein recherchés et poursuivis se cachent, parce que la lumière diffuse, le brouillard, sont favorables à l'évasion nocturne. Mais ce décor reflète *aussi* l'état d'esprit du dénonciateur. Les ruelles sombres, les murs sales, les pavés glissants « donnent » symboliquement son crime avant même qu'il ne soit accompli. Ils le préparent avec une sorte de déterminisme aveugle et fatal. L'opacité du brouillard, les rayons diffractés des réverbères sont à l'image de son cerveau épais, de sa confusion mentale, de son égarement. Les caves alourdies de voûtes épaisses, les salles aux plafonds bas sont écrasées par le poids de son remords et les ruelles étroites ou sans issue se resserrent autour de lui avec la fatalité inexorable du châtiment. Tout est gluant, visqueux, épais.

Nous l'avons dit en un précédent chapitre : dans les films expressionnistes — et plus particulièrement dans ceux dont le sujet « réaliste » relève de l'angoisse obsessionnelle — tout semble se passer dans un monde où l'air serait plus épais et le ciel pesant comme un couvercle ; dans un monde à la fois réel et irréel, où l'irréel serait retenu au sol, incorporé à la matière ; un monde à la fois obscur et lumineux où la lumière elle-même participerait à l'étouffement des individus.

Rien de tel dans les films nordiques : tout y est clair, limpide, ensoleillé.

Bien loin que de se sentir coupable, la conscience au contraire ne cesse de se connaître, de s'affirmer dans la dignité d'un choix librement consenti, dans un acte qui, pour dépasser ou renier une morale étroitement conventionnelle, n'en a pas moins conscience de sa droiture. Fût-il coupable devant la loi ou devant telle obligation, l'homme ne cesse de proclamer son innocence et sa sincérité, la pureté d'une intention justifiant d'une attitude souveraine. Loin d'être dominé, emprisonné, l'homme, au contraire, domine la situation qui le met en échec, et son échec même, qui plaide en sa faveur, n'est qu'une affirmation supplémentaire de sa liberté et de son droit.

Tout est donc dans l'étendue, dans l'ouverture des grands espaces, dans la violence vivifiante d'un vent frais, d'un air pur qui emporte la franchise d'un élan passionné, dans la force torrentielle qui entraîne et balaie toutes les scories sur son passage. Le paysage n'est plus seulement le décor qui sert de cadre à l'aventure, le climat qui justifie d'un comportement, le lieu qui conditionne certaines mœurs confuses et désordonnées, il est le répondant d'un thème, d'un élan, d'une passion qu'il reflète en ses eaux calmes et porte d'écho en écho à la connaissance de l'univers. L'émouvante splendeur de la nature n'est pas pour l'unique

splendeur des images mais pour la splendeur du drame dont la nudité farouche livre en plein ciel la sincérité des sentiments qu'il exalte.

Car, en vérité, ce n'est plus le paysage qui importe, c'est la Nature elle-même ; ce sont ses éléments, le vent, la neige, le feu, le froid qui entretiennent avec l'homme un dialogue amical ou tumultueux, qui deviennent le symbole de ses élans, de ses désirs et de ses craintes.

La pensée intuitive, en effet, prête aux choses un pouvoir qui est à l'image des sentiments qu'elle éprouve. L'art consiste donc à faire en sorte que la Nature soit à l'unisson d'un état d'âme élémentaire à tel point qu'elle le suggère aussitôt. La Nature « exprime » la tragédie mais ne l'enferme point. En place d'un univers clos qui les étouffe, des arêtes qui les meurtrissent, l'horizon dégagé amplifie la geste des héros, ouvre à tout espoir le drame qui les retient. A l'expressionnisme torturé du décor, à la symbolique artificielle des lignes et des volumes, le paysage oppose l'expression naturelle des forces élémentaires, le sens des choses à celui de leur forme. L'impressionnisme dont il témoigne est libre de toute contrainte.

Les Proscrits (1917) furent le premier chef-d'œuvre du genre.

Fuyant la société qui les réprouve, une fermière, hier encore riche et respectée, et son amant gagnent les hautes montagnes de l'Islande. Les années passent. Ayant découvert leur retraite, le bourgmestre, jadis épris de la jeune femme, les poursuit sans relâche d'autant que l'homme a eu maille à partir avec la justice de son pays. Dans leur fuite leur fillette tombe dans un ravin et se noie. Ils échappent pourtant à leur bourreau. Réfugiés dans une cabane ils vivent alors misérablement et, peu à peu, leur amour d'autrefois se mue en une haine réciproque, chacun reprochant à l'autre d'être la cause de leur infortune. L'amour pourtant demeurera le plus fort. Prise dans une tempête, la femme sera cherchée inlassablement. Quand l'homme la retrouvera, à demi morte, ensevelie sous la neige, lui-même, exténué, viendra mourir à ses côtés. Et la neige, les recouvrant lentement de son linceul leur accordera sa blancheur.

Les trois parties du film : la ferme, la montagne, la solitude dans les neiges, qui pourraient témoigner d'une structure théâtrale, apparaissent bien moins comme les « actes » d'une pièce que comme les chants d'un poème. La division n'est d'ailleurs perceptible que par les changements de lieu, dramatiquement justifiés, mais la durée, comme toujours, fait défaut. Comme toujours, ce sont des « moments » reliés entre eux par des enchaînés successifs. Toutefois, l'œuvre étant beaucoup moins psychologique que lyrique, la chose n'a pas plus d'importance ici qu'elle n'en a dans un poème. Toutes proportions gardées, l'*Iliade* elle aussi est discontinue ; et l'*Enéide*, et la *Légende des Siècles*. L'essentiel est dans le rayonnement des êtres, dans le paysage transfiguré par l'élan de leur cœur, dans le « dit » du torrent, de la montagne, de la neige, dont la symbolique est trop évidente pour qu'il soit nécessaire de la souligner.

C'est la neige encore, avec les étendues glacées et la longue procession du cortège funèbre par quoi s'achève le film, qui constitue l'arrière-

plan symbolique et le décor du *Trésor d'Arne* (1919). Et les flammes envahissent *L'épreuve du feu* (1921) :

Une jeune femme soupçonnée d'adultère cause involontairement la mort de son mari. L'épreuve du feu dira si elle est coupable ou non devant Dieu. Ce thème dont l'action se passe à Florence, au 15e siècle, donne au film l'occasion d'être, avec le *Trésor d'Arne*, le plus pictural des films scandinaves : heurts des ombres et des lumières, somptueux clairs-obscurs, la continuelle dureté des contrastes traduit l'austérité morale du sujet. Comme la mer dans *Terje Vigen*, comme la neige dans *Les Proscrits*, le feu, instrument de rédemption et de purification, domine l'œuvre, mais le décor, la composition plastique jouent un rôle non négligeable. On sent que l'expressionnisme allemand, influencé au début par le cinéma suédois, l'influence à son tour. Ce n'est qu'avec *Le Vent*, tourné aux Etats-Unis en 1927, que Sjöström — et le cinéma suédois tout entier — trouveront, en une œuvre magistrale, leur total achèvement.

Après un épuisant voyage à travers les déserts de l'Arizona et un séjour malheureux chez des parents éloignés, une jeune orpheline arrive à la ferme tenue par un homme de l'Ouest qu'elle a accepté d'épouser. Là, dans la maison de planches, isolée au milieu d'une plaine aride et nue où le vent souffle sans cesse, et seule tandis que l'époux qu'elle n'aime point est occupé à garder les troupeaux, elle est terrorisée, épouvantée par le vent qui secoue la baraque et soulève d'aveuglantes tornades de sable. Un jour, un aventurier de passage tente de la violer ; elle le tue. Ayant triomphé d'elle-même et de ses craintes à la faveur d'un sursaut d'énergie, c'est offerte au vent qu'elle affrontera désormais le grand souffle du large et l'amour de son époux.

Point de drame au sens exact du mot, si l'on excepte la brève tragédie du viol, mais une sorte de domination de l'être par le monde qui l'entoure, une dramatisation du paysage à la faveur d'une crise motivée par le désaccord premier de la jeune fille et du monde, une peur panique qui symbolise à la fois la crainte que l'homme lui inspire et sa propre frigidité. Et la Nature ici devient durée en mesurant l'évolution d'un caractère qu'elle forme à son image après l'avoir effrayé par sa violence. Jamais l'angoisse ne fut chose plus naturelle, plus évidente que dans ce duo terrible entre la jeune fille et le vent, jamais grandeur tragique ne le dut à plus d'émouvante simplicité.

Nous sommes loin cette fois de la tragédie théâtrale. Le film déjà s'organise sous la forme d'un *récit* (nous verrons plus loin quelle fut à cet égard l'influence décisive de Stroheim et de King Vidor) mais, parallèlement au cinéma suédois, une autre tendance, et non des moindres, devait conduire derechef le cinéma sur les chemins de la théâtralité.

Nous avons vu en effet (§ 34) qu'à la suite de l'expressionnisme architectonique propre à la formalisation visuelle des légendes et des contes fantastiques, l'action de Carl Mayer orienta progressivement le cinéma germanique vers un art plus « réaliste », c'est-à-dire dont les

sujets débouchaient sur des perspectives sociales bien plutôt que métaphysiques.

Fortement influencé par le « Kammerspiele » et les théories de George Fuchs qui professait un retour à la théâtralité pure, à un cadre strict enfermé dans les trois unités classiques, Carl Mayer tenta d'appliquer ces idées au cinéma.

A cette époque encore (1921/24) toute tentative ayant pour objet de développer un drame psychologique, une « temporalité », se heurtait à l'obligation d'avoir recours aux sous-titres. La science de l'ellipse et des raccourcis demeurant rudimentaire et la durée du film imposant un schème dramatique réduit, tout drame un peu complexe se trouvait ramené à l'état de squelette. De ce point de vue, le cinéma n'avait guère progressé depuis 1914.

Pour faire un film parfait en regard des moyens d'expression dont on disposait, c'est-à-dire un film résolument muet, totalement exempt de sous-titres, où l'image, parvenant à signifier intégralement tout ce qui devait être signifié, se suffisait à elle-même, il convenait, une fois de plus, de mettre en scène un drame bref, circonscrit dans l'espace et dans le temps et n'exigeant point de dialogues. Par là Carl Mayer retrouvait les principes formalisés par Thomas Ince dix ans auparavant. Mais, au lieu d'avoir recours à un drame fort simple, il voulut y intégrer la symbolique expressionniste.

La tragédie du Far-West où le geste et l'action suffisaient à expliciter les personnages fit place à une sorte de tragédie psychologique signifiée par le décor, par les choses, par la « Umwelt ». Mais cette signification ne pouvant s'exercer que sur un drame « sans paroles », les motivations furent nécessairement celles du « fait divers ». Un fait divers qui prit aussitôt les allures d'une « tranche de vie » réaliste et dont le réalisme outré confina à une sorte de naturalisme théorique, à une « convention » relevant de la théâtralité pure.

Dans ce « réalisme », le « réel », tout entier élaboré, n'est saisi que pour ce qu'il peut avoir de « signifiant » et les faits, réduits à l'essentiel, sont organisés à des fins expressives ; les objets, les choses y sont autant de *signes*. Il s'ensuit que la plupart de ces drames furent « fabriqués » pour exprimer par l'image des idées morales ou sociales résolument abstraites, et rien, avons-nous dit, ne semble aujourd'hui plus artificiel et plus faux que cette réalité gauchie, conçue uniquement pour satisfaire à une intention préméditée.

On doit reconnaître cependant que si le « Kammerspiele-Film » fut l'ultime expression de la théâtralité à l'écran, elle le fut sous des dehors essentiellement visuels. En effet, si la conception, la construction, l'organisation thématique du sujet, la dramaturgie proprement dite, relèvent intégralement du théâtre, la mise en valeur du concept, la signification du drame — quelque arbitraire et théorique qu'il soit — relèvent intégralement du cinéma. C'est le comble de l'artifice donné sous des apparences objectives et concrètes.

A cet égard, Carl Mayer fut sans doute le plus grand scénariste européen de la fin du muet, le plus grand peut-être depuis Thomas

Ince, car il régenta la dramaturgie du film — fût-elle de conception théâtrale — en vue d'une expression fondamentalement cinématographique.

Sa rencontre avec Murnau donna naissance au chef-d'œuvre que fut *Le dernier des hommes* parce que Murnau, en place de signifier des idées en les mettant en images, fit en sorte que ses images suggèrent des idées à travers une narration dont la rigueur et l'artifice débouchaient sur le réalisme imaginaire d'un poème et plus du tout sur la psychologie arbitraire d'une « tranche de vie » faussement réaliste. Il sauvait l'œuvre de l'artifice en la posant comme artificielle, tout comme Griffith avait sauvé *Le lys brisé* du mélodrame en fondant son poème sur le mélodrame même.

Murnau fut en effet, avec Eisenstein, celui qui sut élever l'art des images animées à leur plus haute expression au temps encore du cinéma muet. Hormis *Le dernier des hommes* — chef-d'œuvre de théâtralité filmique — son art relève à la fois de l'expressionnisme et de l'impressionnisme, deux manières apparemment contraires dont il fit une synthèse magistrale. Bien loin que d'enfermer ses héros dans un décor, c'est le paysage, chez lui, qui donne le ton majeur et porte à l'espace les sentiments qu'il exprime.

Au lyrisme ensoleillé, à la magie blanche des scandinaves, il oppose un monde obscur et ténébreux où la nature a pour objet d'exprimer l'inexprimable, le surnaturel. Bien que sa symbolique soit, comme chez les Nordiques, celle des choses elles-mêmes, les choses y débouchent toujours sur quelque transcendance. Dans *Les Proscrits*, par exemple, la montagne où vivent les reclus est symbole de grandeur, d'isolement, d'effort tragique à surmonter et la neige, de pureté, de rédemption — mais la généralité du symbole est réduite au particulier. Dans l'*Aurore*, au contraire, si les marécages symbolisent la mentalité du héros, l'emprise d'un amour coupable et maléfique, ils deviennent *du même coup* symbole de l'enlisement spirituel, de la défaillance et de la chute. Comme chez les Suédois, la Nature est à l'image du drame intérieur, elle reflète un état d'âme, mais comme chez les Allemands, elle devient une idée, un concept, une « essence ». Rappelons le thème de cette *Aurore* :

Un jeune villageois, séduit par une étrangère en vacances, décide de tuer sa femme : il l'emmènera à la ville, de l'autre côté du lac, et simulera un accident. Au cours de la traversée, il hésite, mais l'épouse a eu le temps de deviner et s'affole. Quant à lui, le regard épouvanté de sa femme lui a fait prendre conscience de son crime. Étreint par le remords, le lac traversé, il s'efforce de reconquérir celle qu'il a voulu supprimer sous le coup d'une folie passagère. La jeune femme pense s'être trompée, et c'est alors la lente remontée de la confiance, le voyage de deux amoureux découvrant la cité, ses joies et ses merveilles. Le soir, c'est, de nouveau, la traversée pour le retour. La nuit est déjà tombée lorsqu'une tempête se déchaîne. La barque chavire. L'homme réussit en nageant à gagner la côte. Il alerte les villageois. Hélas ! on n'aperçoit,

flottant sur le lac, qu'un paquet de roseaux. Des pêcheurs amèneront plus tard le corps de la jeune femme.

Ce film, qui est l'histoire d'une « prise de conscience » se divise en trois parties. La première se déroule dans la brume et l'épaisseur des marécages. Un paysage « réel » mais auquel le réalisme de studio donne, avec une lumière glauque et diffractée, une transfiguration symbolique et lyrique du plus pur style expressionniste. L'étrangère attire le paysan vers elle. Son rôle n'est pas seulement d'une séductrice mais d'une sorte de volonté agressive, de puissance maléfique qui subjugue l'homme et l'ensorcelle. S'il réagit violemment lorsqu'elle lui propose de supprimer sa femme, il se laisse gagner peu à peu et devient malgré lui complice de cette intention. Cette partie s'achève avec la traversée en barque, lorsque l'homme prend conscience de son acte. Une traversée qui s'effectue dans un paysage tout à fait réel cette fois : lac entouré de forêts sombres, pins et sapins ; un paysage ayant un aspect à la fois sauvage et grandiose, vaste et cependant écrasant. La seconde partie commence avec le voyage en tramway tandis que le mari peu à peu reprend sa jeune épouse. Le film alors est fait d'une multitude de petites touches impressionnistes qui traduisent la joie de vivre des jeunes mariés autant que la simplicité d'esprit de l'homme qui n'est au fond qu'un grand naïf ; leur émerveillement aussi devant les lumières et les éblouissements de la cité : une ville de studio, à peine stylisée, mais juste assez pour accuser son aspect merveilleux, son luxe et la vie fiévreuse qui l'anime. C'est enfin le retour et le style expressionniste reprend le dessus avec l'orage qui surgit à la nuit tombante. On a reproché à ce film cette rupture de ton qui est en fait préméditée et toute à l'image du drame : deux épisodes sombres, presque symétriques — les deux traversées en barque — et, au milieu, une modulation en majeur : les brèves retrouvailles des deux jeunes paysans.

Il faudrait vingt pages pour faire l'exégèse de ce film, l'un des plus beaux de toute l'histoire du cinéma. Bien que la jeune femme soit retrouvée à l'aurore, cette aurore est ici, symboliquement, celle d'une conscience. Le cheminement du film, sa lente et graduelle transformation stylistique, le passage des brumes matinales au soleil de midi, des marécages à la ville, avec la réimposition de ce même soleil s'élevant le lendemain matin au-dessus des roseaux couverts de brume, en sont une indication suffisante.

Tout ici n'est que symbole mais sans que jamais la signification soit forcée ; elle vient d'elle-même, avec les choses : la prise de conscience de l'acte criminel s'accompagne d'un envol de canards sauvages qui semble emporter avec lui les séquelles d'un envoûtement perpétré dans une glèbe lourde et visqueuse. Par le passage de la forêt à la ville, le voyage en tramway accomplit le cheminement d'un esprit qui s'éveille, d'une conscience à soi-même enfin révélée. L'homme, surpris dans ses hésitations et ses faiblesses, connaît son pouvoir et reconquiert sa jeune épouse. La journée à la ville commence par la vue d'un mariage auquel ils assistent et qui est *le leur*, par procuration, tandis que, plus tard, la

nature exécute le crime que l'homme, un instant, avait souhaité, le mettant devant l'horreur de son acte, là aussi par procuration. etc...

Qu'il s'agisse d'expressionnisme au sens exact du mot ou encore d'impressionnisme, on peut dire que ce film est un des modèles de l'art de signifier par les aspects du monde extérieur. Et s'il est construit comme une tragédie, avec cette fatalité qui le domine, son envoûtement perpétuel, il se développe avec la liberté d'un récit. Comme toujours, chez Murnau, le cours des choses semble être l'accomplissement d'un destin obscur ou de quelque fatalité métaphysique. Mais, loin d'être la manifestation d'un spiritualisme ingénu, cela tient à ce que le paysage symbolise un concept en même temps qu'il reflète un état d'âme. On retrouve le mode expressionniste où les états d'âme « exprimés » par le décor se réfléchissent sur les individus, à ceci près que, devenu paysage, c'est-à-dire devenu authentiquement « Weltanschauung », le décor, ici, fait figure d'univers. Les choses qui semblent tout à la fois soumises à l'universalité du paysage et à l'universalité du concept apparaissent donc comme l'expression concrète d'une fatalité universelle. Le fait est évident dans *Nosferatu* (1922), dans *Faust* (1926) et dans cet autre chef-d'œuvre que fut *Tabou* (1931) :

Dans les îles du Pacifique, l'île de Bora-Bora abrite la vie simple des indigènes. Les notions de bien et de mal n'ont aucun sens pour eux, et la vie s'écoule comme aux premiers temps du monde. Matahi et Réri s'aiment. Les danses vont célébrer leur prochaine union. Mais la venue du grand prêtre, débarqué de l'île voisine, au lieu d'apporter le bonheur attendu, sera signe de deuil : la dernière vierge consacrée aux dieux de la tribu est morte, et le sort a désigné Réri pour la remplacer. Désormais consacrée, la jeune fille est déclarée « tabou ».

Matahi, cependant, enlève Réri, pour qui les amours charnelles sont plus fortes que les amours divines. Tous deux s'enfuient, cherchant asile dans une île lointaine. A Tahiti, où ils se cachent, la civilisation a commencé d'accomplir son œuvre : il faut de l'argent pour vivre, et Matahi devient pêcheur de perles. Son seul bonheur est de retrouver Réri chaque soir dans leur case Pourtant le grand prêtre un beau jour débarque dans l'île et retrouve la jeune femme. Demeurée vierge devant les dieux, elle doit suivre son destin. Matahi, de retour, se lance à leur poursuite. A la nage, il s'efforce, mais en vain, de rejoindre le cotre qui emmène son épouse. Il mourra d'épuisement, tandis que l'embarcation s'éloigne et disparaît à l'horizon.

Il ne faut pas chercher dans ce film quelque « documentaire » de caractère ethnique qui serait plus ou moins romancé, mais l'expression d'un thème social sous les dehors d'une histoire imaginaire. Les amants fuient pour vivre heureux en marge des obligations qui leur sont imposées par les croyances religieuses et les rites d'une société primitive. Le destin, cependant — c'est-à-dire les lois de la tribu —, sera plus fort qu'eux et les contraindra à la soumission ou à la mort. Réduite à sa plus simple expression, la ligne est celle d'une tragédie antique : la lutte de l'homme pour sauvegarder sa liberté devant les contraintes et l'oppression ; mais on parlerait difficilement d'une tragédie puisqu'il n'y

a pas de conflit au sens exact du mot. C'est un duo d'amour pourchassé et vaincu, sans plus. Le tragique est dans la nudité de l'expression, dans la simple grandeur de ce chant lyrique.

Le refus de soumission, l'expression d'une révolte qui est conscience intuitive, succède ici à la « prise de conscience ». L'amour et la liberté sont pour les jeunes gens leur seule raison de vivre. Leur volonté se heurte aux nécessités hiérarchisées et superstitieuses qui sont comme l'embryon des systèmes de caste et de classe des sociétés organisées. Mais le réalisme tragique du Murnau s'affirme, là encore, à travers une histoire dont le déroulement revêt les apparences d'un « fatum » dont les individus ne seraient que le jouet inconscient. Le sens « métaphysique » qu'on se plaît à reconnaître à ses films n'a pas d'autre fondement :

Quand le grand prêtre découvre Réri dans sa case, nul ne l'a vu venir. On aperçoit seulement une raie d'ombre qui se profile sur le visage de Réri assoupie. Elle s'éveille et l'aperçoit. Nous le voyons alors, dressé devant elle, image du destin implacable. Plus tard, à la fin du film, lorsque Matahi est parvenu à rejoindre l'embarcation qui emporte Réri et qu'à bout de souffle il saisit la corde du tire-nœuds, le grand prêtre simplement la tranche d'un coup de couteau : le destin a parlé. Matahi, épuisé, sombre après quelques brasses désespérées tandis que le cotre s'éloigne à l'horizon. « L'entrée d'un vaisseau dans le champ par la gauche de l'écran, souligne Bazin dans l'une de ses études, s'identifie absolument au destin, sans que Murnau triche en rien avec le réalisme rigoureux du film entièrement en décor naturel ». Murnau ne triche pas, en effet, car c'est uniquement *la façon de présenter les choses* qui leur donne cet aspect inquiétant et surnaturel. Le destin n'est ici que l'expression d'un ordre social, d'une réalité tangible, et non la figuration d'une essence supérieure conduisant la vie humaine du haut d'un ciel obscur et tout puissant. Son œuvre témoigne d'une symbolique ou l'« essence » exprime une « existence » dont elle n'est jamais que le reflet, mais les dehors étranges sous lesquels elle apparaît de la façon cependant *la plus naturelle* ouvrent à l'imagination des perspectives surnaturelles qui sont la poésie même.

Malgré donc une certaine continuité romanesque qui se dessine dans des films comme *Le Vent, L'Aurore* ou *Tabou*, la durée psychologique est absente du cinéma muet, sauf dans quelques œuvres dont nous parlerons plus loin et qui marquèrent l'intrusion de la temporalité à l'écran.

L'évolution du cinéma muet, qui fut extrêmement rapide, fut celle de la formation d'un langage bien plus encore que celle d'un art. Quoique les œuvres de réelle valeur ne manquent pas et que l'on puisse parler d'art à leur propos, la production moyenne relève d'un langage dont la souplesse acquise difficilement n'a pour objet que de raconter des histoires faciles. Le cinéma, qui expose avec dextérité des situations et des actes, qui est devenu capable de signifier des idées, de suggérer des sentiments, ne sait pas encore raconter une histoire qui évolue, brasse les événements, mélange les temps et les lieux, suit les personnages, les perd, les retrouve, et ce avec le brio d'un romancier. Mieux que la

littérature qui suivra son exemple sur ce point, il sait déjà se promener avec aisance à travers le temps et l'espace, mais pour situer des faits, pour *montrer*, et non pour analyser ou tirer les conséquences psychologiques d'une semblable liberté. L'art, très réel, n'est encore que dans la manière de dire, non dans la valeur de ce qui doit être dit en vue de signifier au-delà des faits et d'atteindre à des résonances profondes. Ceci, bien entendu, à l'exception des quelques chefs-d'œuvre qui ont témoigné des capacités du film à cet égard.

De toutes façons, le cinéma décrit, expose, bien plus qu'il ne « raconte ». Sorti des entraves scéniques du théâtre, c'est encore à l'ombre du théâtre qu'il trouve les structures qui lui conviennent et qui assurent à ses œuvres rigueur et solidité. Il n'atteint à l'épopée que dans la fresque, au lyrisme que dans la nouvelle. Il lui faut une action simple, un développement linéaire, un cadre ramassé : *le cinéma muet a maîtrisé l'espace ; il n'a pas su maîtriser le temps.*

Sans vouloir faire ici de nomenclature précise, on peut remarquer que les « drames » les plus significatifs relèvent de la théâtralité pure : *Forfaiture, Mater Dolorosa, La fête Espagnole, Le Cabinet du docteur Caligari, Le Golem, El Dorado, La Charrette fantôme, A travers l'orage, Fièvre, Le Rail, Torgus, Vanina, Le montreur d'ombres, La rue, Le trésor, La nuit de la St-Sylvestre, Le dernier des hommes, Variétés, Loulou, Le maître du logis, La passion de Jeanne d'Arc*, etc.

Les œuvres lyriques ne s'évadent du théâtre que pour autant qu'elles fondent leur esthétique sur la signification du paysage ou des choses alors intégrées dans la spatialisation du drame. L'action évolue aisément dans l'espace mais le temps, s'il n'est de courte durée, est toujours ramené à un schème propositionnel. Ainsi : *L'Italien, Un lâche, Terje Vigen, Pour sauver sa race, La conquête de l'or, Les Proscrits, Carmen du Klondyke, Dans les remous, Le trésor d'Arne, Le lys brisé, Le pauvre amour, La Caravane, L'épreuve du feu, Sorcellerie, Les trois lumières, Nosferatu, Le vieux manoir, Crainquebille, Premier amour, Visages d'enfants, La chronique de Grieshuus, Faust, La mère, La lettre rouge, L'aurore, Le vent, La femme au corbeau, Solitude, Les damnés de l'Océan, Ombres blanches, La Terre*, etc...

Et c'est encore la maîtrise de l'espace qui assure la grandeur ou la puissance épique de : *La bataille de Gettysburg, La naissance d'une Nation, Intolérance, J'accuse, La caravane vers l'Ouest, Les Nibelungen, La grève, Le cuirassé Potemkine, Octobre, La fin de St-Pétersbourg, Napoléon, La ligne générale, Tourksib*, etc... (18).

Avec le cinéma parlant, la continuité devint plus souple, plus homogène, la parole permettant d'assurer la liaison des séquences et, donc, de jouer plus facilement sur la mobilité temporelle, d'intervertir les temps et les espaces. Mais, au lieu de s'orienter vers le récit, ce fut pour le cinéma l'occasion de revenir au théâtre d'une façon catégorique. Nous ne nous arrêterons pas à ce qui ne fut que pièces ou opérettes filmées en un temps où la caméra semblait n'être plus qu'un appareil

(18) Voir note (10), page 298.

à enregistrer des chansons et du dialogue, mais on peut remarquer que les premiers chefs-d'œuvre, qui furent intégralement du cinéma par leur façon d'exprimer et de signifier, furent intégralement du théâtre par leur construction malgré une mobilité dans l'espace et dans le temps impossible à réaliser sur scène. Ainsi *L'Ange bleu, L'Opéra de quat' sous, Street Scene, Le Million, Le Maudit*, et bien d'autres par la suite. Malgré sa splendeur, *Hallelujah*, premier chef-d'œuvre lyrique du cinéma parlant, retrouvait la construction discontinue des premiers âges, chaque séquence, remarquable par son rythme intérieur, étant séparée d'avec les autres, un sous-titre assurant la liaison (« Et Zeke devint pasteur »... « Six mois plus tard »... « Les années passèrent »...).

L'union du théâtre et du cinéma, qui semblait souhaitable à l'époque, ne fut obtenue — apparemment — que dans la « Comédie américaine » dont la fantaisie s'accordait parfaitement avec la liberté cinématographique et qui fit les beaux jours des années 30. Mais, tandis qu'on rejetait les règles théâtrales qui paralysaient le laisser-aller et le mouvement de la comédie, on garda du théâtre son *dialogue* en laissant au cinéma le soin d'assurer la continuité. De telle sorte qu'au lieu d'avoir une œuvre alourdie par une construction rigide mais exprimée *visuellement*, on eut des œuvres construites avec une liberté parfois éblouissante mais où *le plus important*, c'est-à-dire les sentiments, les pensées, l'état de conscience des individus, était exprimé *verbalement* : du cinéma au niveau de la structure dramatique, mais du théâtre au niveau de l'*expression*.

Beaucoup de ces comédies furent charmantes. Une psychologie facile, superficielle — mais une psychologie tout de même — s'ébrouait dans la vivacité des réparties. Les meilleures, qui présentaient des personnages vrais dans des situations invraisemblables, firent oublier par leur humour et leur alacrité le théâtre filmé qui constituait alors l'essentiel de la production. Tenant lieu de « féerie moderne » elles firent croire à une nouvelle essence du cinéma, d'autant que les images, lorsqu'elles signifiaient, le faisaient avec une réelle subtilité.

Qu'en reste-t-il aujourd'hui ? Pas grand-chose en vérité. *New York Miami*, peut-être, dont le charme est évident. Les autres sont insupportables par leur bavardage incessant et des situations dont l'arbitraire est tel que l'ironie offerte en guise de critique sociale porte à faux ou tombe à plat. Cette mousse champagnisée, aussitôt évaporée, a perdu toute saveur alors que des œuvres comme *L'Ange bleu* ou *Le Maudit* n'ont pas une ride — compte tenu évidemment d'une structure aujourd'hui dépassée mais dont il suffit d'admettre le postulat.

Seules demeurent les comédies franchement burlesques où les personnages farfelus, les situations extravagantes, le rythme ahurissant l'emportent sur un dialogue réduit au non-sens verbal. Tel *Madame et son clochard*. Et les comédies caustiques dont le mordant ne relève ni du dialogue ni des images mais de leur constante relation. Alors que dans *L'extravagant M. Deeds* — par exemple —, l'expression verbale et la description visuelle alternent sans cesse, dans les films de Lubitsch

le visuel et le verbal réagissent l'un sur l'autre, déterminant de la sorte une perpétuelle déviation de leur sens premier.

La « comédie américaine », toutefois, incita les cinéastes à construire leurs films avec plus de liberté, à leur donner l'« apparence d'un récit », faute de savoir — ou de pouvoir encore — leur en accorder le sens et les fonctions romanesques. Par là, son influence fut bénéfique. Mais la comédie n'a pas attendu le parlant pour se manifester. Les films de ce genre furent innombrables au cours des années 20, et ce n'est pas dans le théâtre de Maurice Donnay, Alfred Capus ou Robert de Flers qu'il faut en chercher l'origine comme on l'a cru un peu trop vite à l'époque.

La comédie de boulevards, en effet, est fondée sur une tournure d'esprit qui relève de l'expression verbale. Au temps du muet, et malgré l'abus des sous-titres, il n'était pas possible de fonder une comédie sur du dialogue. Seules les situations de caractère visuel pouvaient être retenues. Or les comédies théâtrales américaines, ainsi que les comédies hongroises, sont fondées, comme le vaudeville, sur des *faits* et non sur des *mots*. C'est de ce seul théâtre que sont sorties toutes ces comédies, « muettes » ou « parlantes ». Il est aisé d'en suivre la filière.

Avant d'arriver aux Etats-Unis en 1924, Lubitsch avait déjà subi bien des influences. Devenu le metteur en scène des grandes reconstitutions historiques, en Allemagne, après avoir mesuré l'importance des films italiens de l'époque (1919), il avait auparavant dirigé une quantité de comédies un peu épaisses, lorsqu'il vit les comédies de Mauritz Stiller. Celles-ci étaient aussi légères que les siennes étaient lourdes. Le Suédois fut, selon toute vraisemblance, le promoteur du genre en Europe et Lubitsch devait s'en souvenir...

Conjointement aux drames exaltant l'homme et la nature, tels que *Dans les remous, A travers les rapides, La vengeance de Jacob Vindas*, Stiller avait réalisé, en effet, des comédies nouées et dénouées avec un humour désinvolte et sarcastique. Notamment *Amour et journalisme* (1916), *Le meilleur film de Thomas Graal* (1917), *Leur premier né* (1918), *Vers le bonheur* (1920). Or, *Vers le bonheur* est une adaptation du *Renard argenté*, de Ferenc Herczeg, et les autres comédies furent inspirées de pièces semblables.

S'il y eut une influence européenne, ce fut donc, à travers Lubitsch, celle de Stiller et des Hongrois. Il est remarquable, d'ailleurs, que la plupart des auteurs ou scénaristes des comédies américaines de la fin du muet furent des Hongrois ; particulièrement Lajos Biro, Hans Kraely et Melchior Lengyel. Sans doute parce que leur habileté à railler avec des situations plutôt qu'avec des mots les destinait tout naturellement à l'expression visuelle.

Mais, sarcastique ou non, la comédie américaine n'a pas vu le jour avec Lubitsch, et son origine ne doit être cherchée nulle part ailleurs qu'aux Etats-Unis. Son berceau fut le même que celui des petits drames « réalistes » : la Vitagraph.

Tandis que le burlesque prit naissance à la Biograph avec les courses-poursuites de Wallace Mc Cutcheon pour se développer avec les « Christy Comedies » et se parfaire dans les films de Mack Sennett,

la comédie de genre succéda aux Scenes of true Life de Van Dyke Brooke en l'espèce des Scenes of Comic Life de George D. Baker et James Young. Sans doute ces films, tenant du comique bien plus que de la comédie, furent-ils aussi ingénus que rudimentaires, mais l'ironie des situations se dessine déjà dans des œuvrettes telles qu'*Amour et Suffragettes* (1913), donnant naissance aux « comédies de salon », petites saynettes intimes raillant les mœurs, les usages, les coutumes, tournées par Sidney Drew et son épouse au cours des années 15 et par beaucoup d'autres par la suite.

Certes, l'objet de leurs sarcasmes était d'une convention telle que l'ironie dont elles faisaient preuve était sans danger. On ne risquait point de blesser personne et seuls les naïfs purent croire à de l'audace en voyant démolir allègrement des tabous pareillement éculés. Mais si ces films s'attaquaient à des principes que personne ne prenait plus au sérieux, leurs auteurs s'exercèrent à une tournure satirique. Ils apprirent à manier l'ellipse, l'allusion, et, lorsqu'il fut possible de dire des choses moins banales, la forme était prête, il suffisait de la remplir...

L'après-guerre, le bouleversement social et moral qui s'en suivit, facilitèrent grandement les choses. Les relations sexuelles, le flirt, l'adultère, hier encore bannis des écrans purent être abordés, sinon franchement, du moins sur un mode allusif favorable à l'ironie. La comédie de mœurs prit aussitôt son essor et il faut ignorer les comédies américaines des années 20 pour accorder un brevet d'originalité à celles des années 30. On ne saurait bien sûr les comparer quant à la virtuosité de la mise en scène, mais la « manière » y est déjà, attestant seulement de la gaucherie des néophytes.

Avec les comédies interprétées par May Allison, Harold Lockwood, Ethel Clayton, Bryant Washburn, etc... le cinéma américain prit un nouveau visage. La bluette sentimentale chère à Mary Pickford, à Mary Miles Minter, à June Caprice, le céda peu à peu à une comédie acidulée, narquoise, encore inoffensive mais plus du tout innocente. Avec Madge Kennedy, Constance Talmadge, Vivian Martin, Viola Dana, Shirley Mason, la « collégienne » délurée éclipsa les petites villageoises endimanchées et godiches et la chrysalide donna naissance au « flapper », la demi-vierge des années 25 illustrée par Joan Crawford, Phyllis Haver et Clara Bow.

Mais c'est dans les comédies de Cecil de Mille qu'il faut chercher les premières manifestations d'un style, d'une liberté de ton et d'allure encore inhabituels au cinéma.

Il est de bon ton aujourd'hui d'afficher un mépris courtois à l'égard de Cecil de Mille dont les « reconstitutions » très approximatives allient le style Folies Bergère aux jeux du cirque. Son mauvais goût le lui vaut bien. Mais, outre qu'il fut toujours un « manieur de foules » exemplaire, il fut un temps où il eut mieux que du talent : un don inné de l'expression visuelle, un sens aigu de l'observation des petits faits vrais, qui firent de lui l'un des créateurs les plus originaux du moment.

On ignore en effet les « comédies mondaines » qu'il réalisa de 1918

à 1922 sur des scénarios de son frère, accordant à des sujets considérés comme scabreux un traitement incisif et délié fort en avance sur son époque.

Il y a bien une ombre au tableau : si la comédie est aisée, nuancée, tant qu'il s'agit du comportement des personnages, pour peu qu'ils se mettent à penser ou à rêver l'évocation, alors, nous gratifie de « visions » qui tiendraient volontiers du canular et qui préludent cette fois à tout ce que de Mille fera de plus mauvais. Par bonheur elles se détachent comme d'inutiles hors-d'œuvre, mais il est curieux de voir à quel point un auteur peut allier dans un même film tant de mauvais goût à tant de raffinement. C'est un cas unique dans l'histoire du cinéma.

Néanmoins, nous ne retiendrons ici que ce qui est à son avantage et qui est assez considérable pour qu'on y puisse voir la véritable origine de cette fameuse « Lubitsch touch » et même des subtilités de l'*Opinion publique*. Il est fort probable que l'influence de William de Mille, auteur de talent et scénariste de la plupart de ces films ait été déterminante car ses œuvres personnelles sont d'une valeur sensiblement égale avec le mauvais goût en moins. Leur ton toutefois est plus dramatique. Quoi qu'il en soit, il convient de retenir *Old wives for new* (L'Echange, 1918), *Male and Female* (L'admirable Crichton, d'après la pièce de J.-M. Barrie, 1919), *Don't change your husband* (Après la pluie, le beau temps, 1919), *Why change your wife ?* (La proie pour l'ombre, 1920), et *Something to think about* (L'amour a-t-il un maître ?, 1920), interprétés par Gloria Swanson avec Elliott Dexter ou Thomas Meighan.

Ces films, que nous avons eu le bonheur de revoir tout récemment, ont beaucoup moins vieilli que la plupart des comédies bavardes de 1930. *Don't change your husband* conte avec humour l'histoire d'une femme du monde à qui le négligé, les manies, la désinvolture de son mari sont devenus insupportables. Elle le quitte pour un homme qui lui fait une cour assidue et dont la distinction l'éblouit. Mais, dans l'intimité, tout recommence. Le bellâtre se montre aussi désinvolte, aussi maniaque que l'autre, et même un peu goujat. Tant et si bien qu'elle n'a plus qu'à retourner avec son mari, lequel, du moins, l'assure d'une affection sans détours.

Cela ne va pas très loin, on le voit. Mais, pour la première fois, la comédie est faite de mille petits « riens », de croquis intimistes dont certains sont savoureux. Les objets — signe ou symbole avec Ince et Griffith — deviennent autant de notations qui soulignent une pensée fugitive, un état d'esprit, une manière d'être, et qui dessinent à la pointe de l'aiguille des caractères dont la psychologie, si elle est simple, a du moins l'avantage de sonner juste dans le ton évidemment de la comédie sophistiquée. L'action, qui pourrait être celle d'une pièce, laisse deviner — traduit même — le *ton* de la comédie de théâtre mais fait oublier la « construction théâtrale » grâce à une expression presque toujours visuelle et une liberté de mouvement qui annonce celle des comédies à venir.

Pour connaître où en était arrivé — à sa pointe extrême —

le cinéma d'avant 1920, il ne suffit pas d'avoir vu *Naissance d'une Nation* ou *Intolérance* qui, sur le plan du montage et du rythme sont ce que l'art des images animées a donné de meilleur ; ou *Le lys brisé* ou *Le pauvre amour*, petits mélodrames transfigurés par le lyrisme et la sensibilité de l'auteur ; ou encore *Les Proscrits*, premier duo pathétique de l'homme et de la nature ; il faut avoir vu *Un lâche*, de Thomas Ince pour découvrir les premières tendances vers le récit, et *Don't change your husband*, pour suivre les démarches d'un moyen où l'expression, devenue *elliptique et allusive*, s'essaie à tracer des psychologies.

Dans cet ordre d'idée, le chef-d'œuvre muet est assurément l'*Opinion publique*. Car si Griffith, Ince et, plus tard, Eisenstein, établirent les structures fondamentales de la « signification » filmique, il ne faut pas oublier que les films ne sont pas faits seulement de plans et de relations de plans, mais aussi — et avant tout — de scènes qui s'emboîtent les unes dans les autres et qui constituent, en même temps qu'elles l'assurent, la continuité du récit. Toute la signification du film dépend de cette architecture dont la conception, de théâtrale qu'elle était au début s'est orientée, comme nous l'avons vu, vers la « nouvelle » en évoluant du drame à l'analyse psychologique.

De ce point de vue, l'*Opinion publique* est une des dates les plus importantes de l'histoire du cinéma : la première étude de mœurs où l'ambiguïté des caractères ait été exprimée d'une façon spécifiquement filmique et où les caractères, délaissant les personnages de comédie, sont pris dans la vie réelle.

Dans les précédents films psychologiques — à l'exception des comédies de Mauritz Stiller, Cecil de Mille, ou de quelques rares auteurs tels que James Young, Harry Beaumont ou Clarence Badger — l'intelligence du drame était exposée le plus souvent par de longs sous-titres explicatifs. Or, l'*Opinion publique*, développant les notations dont nous venons de parler, signifiait les hésitations, réflexions, sous-entendus et autres retours sur soi-même avec un art encore jamais atteint. Le raccourci, l'ellipse, la métonymie, l'allusion, faisaient, avec une évidence concrète, leur apparition à l'écran aux fins d'une psychologie romanesque et non plus d'une fantaisie théâtrale. Sans parler de la valeur humaine, de la subtilité et de l'authenticité des caractères, l'*Opinion publique* était bien, selon la remarque de Théodore Huff, une sorte de « cours supérieur de technique cinématographique à l'usage des metteurs en scène et des producteurs » (19).

L'histoire en est fort simple : Deux jeunes gens, Marie et Jean, dont les parents s'opposent à leur union, décident de fuir ensemble à la ville. A la suite d'un malentendu, Marie, se croyant abandonnée, part seule. On la retrouve quelques années plus tard. Richement entretenue par un homme du monde, elle mène une vie de luxe et de plaisirs. Un jour, le hasard lui fait rencontrer son ancien fiancé qui vit chichement de sa peinture. Elle lui demande de faire son portrait et, finalement, décide de refaire sa vie avec lui. A la suite de nouveaux malentendus, Jean,

(19) In Theodore Huff : *Charles Chaplin*. N. R. F., 1953.

désespéré, se tue en sortant de la boîte de nuit où Marie soupait avec son amant. Lasse de sa vie de plaisirs, Marie se retire à la campagne avec la mère de celui qui fut son ami de toujours.

Conformément aux habitudes de l'époque, il y a bien du mélodrame encore dans cette histoire, sinon dans les faits du moins dans leurs concordances (hasards heureux ou malheureux, malentendus, etc...), mais on sent bien que l'auteur n'a pas voulu raconter une histoire valable pour elle-même. C'est un argument dont l'arbitraire sert de liaison à une suite de circonstances au travers desquelles éclate la vérité des personnages.

On ne retiendra ici que quelques exemples :

— Au début, quand Marie (Edna Purviance) est à la gare où elle a rendez-vous avec Jean, il fait nuit. On la voit sur le quai, dans la pénombre, attendant le train. Quand celui-ci arrive on aperçoit seulement les reflets lumineux des fenêtres des wagons qui se profilent sur le sol et sur son visage. Les reflets glissent... s'arrêtent. Marie s'éloigne, hors champs. Les reflets s'ébranlent de nouveau. Elle est partie... (20).

— Quand Pierre Revel (Adolphe Menjou) visite l'appartement de Marie, leurs relations sont claires pour tout le monde lorsqu'il va chercher un de ses mouchoirs dans le tiroir d'une commode.

— Quand Marie reçoit chez elle son ancien amoureux, elle ne peut lui cacher comment elle vit lorsque, cherchant une robe dans laquelle il voudrait qu'elle posât, elle fait tomber d'un tiroir un faux-col et des manchettes.

— Lorsque Pierre, arrivant chez Marie, se rend compte que Jean est chez elle, il goûte avec une sorte de volupté feinte un bonbon de chocolat pris dans une boîte offerte le matin même, tend la boîte à son amie et suggère ironiquement que « peut-être le monsieur dans la pièce à côté voudrait y goûter lui aussi... ».

— Quand Marie rend visite à Jean, dans son atelier, et qu'il lui offre le thé, une serviette malencontreusement dépliée et en fort mauvais état laisse deviner sa situation...

— Lorsque Marie, en toilette de soirée et prête à sortir avec lui, fait une scène à Pierre et se plaint de n'être pas heureuse, celui-ci tripote ironiquement le collier de perles qu'elle a autour du cou et qu'il lui a offert quelques jours auparavant. Furieuse, elle l'arrache et le lance par la fenêtre. Pierre, souriant, s'assied et recommence de jouer de son saxophone (dont il jouait tandis qu'elle se préparait), sans s'inquiéter autrement de cet accès d'humeur. Mais, dans la rue, un clochard ramasse le collier. Marie, très énervée, le dit à Pierre qui continue calmement — et non sans ironie — à jouer du saxo. Marie alors descend quatre à quatre, court à la poursuite du vagabond, lui arrache le collier des mains, revient sur ses pas pour lui donner une récompense et rentre en hâte mais, ce faisant, casse le talon d'un de ses souliers et arrive en

(20) Ce genre d'image elliptique fut employé cependant par Thomas Ince, notamment dans *Civilisation* (1916) : sur une paysane française assise sur le bord de la route et serrant contre elle ses enfants, on distinguait l'ombre portée, casques à pointe et baïonnettes, d'une armée prussienne en marche.

boitillant devant Pierre qui s'esclaffe. Elle lui jette le soulier à la figure...

— Après une explication au cours de laquelle elle lui fait comprendre qu'elle aime Jean, l'expression de Pierre montre qu'il n'en croit rien. Assise sur le lit elle répète : « Je l'aime... » Il se penche, l'embrasse sur le front et, prenant congé : « C'est très bien, je vous verrai demain soir pour le dîner »...

— Le lendemain matin, Marie, allongée sur une table et couverte d'un drap se fait masser. Arrive une amie. On cancanne. La masseuse, impassible, continue son travail sans, apparemment, faire attention au bavardage des femmes. Mais à son attitude, à ses réflexes, on devine qu'elle n'en perd pas un mot. Le drap qui recouvrait Marie est retiré et Marie est nue (hors champ, juste au-dessous du cadre de l'écran). On devine son corps grâce aux mouvements des mains de la masseuse, à ses regards aussi, cependant qu'une autre amie survient. Dès lors, toute l'action et le bavardage des femmes situées hors champ, se lisent sur le visage de la masseuse dont le mimodrame est digne de Charlot lui-même...

— Lorsque Jean rejoint Pierre et Marie au cabaret, après avoir fait parvenir un message à celle-ci, les deux hommes se serrent la main. Pierre le prie de s'asseoir à côté d'elle, lui offre une cigarette, du feu, le tout avec beaucoup d'amabilité mais, ostensiblement, glisse dans sa poche le message adressé à son amie...

— Enfin, la dernière séquence du film : sur une route en pleine campagne, une carriole chargée de foin chemine lentement. Sur le foin, dans la voiture, un jeune villageois joue de l'accordéon. A côté de lui, Marie, accompagnée des enfants dont elle s'occupe à la ferme. Sur la même route, venant en sens inverse, assez loin au-delà, une grosse Marmont (la Cadillac de l'époque) dans laquelle se trouvent Pierre Revel et un ami : « Et Marie, demande celui-ci, qu'est-elle devenue ? » Pierre hausse les épaules. Il l'ignore et n'en a pas souci... Cependant, l'auto est arrivée à hauteur de la carriole. Elle la croise, file en poursuivant sa route, tandis que, de l'autre côté, la voiture de foin s'éloigne lentement...

Certes, il y a encore de nombreux sous-titres. Mais ce n'est plus l'image qui demande le secours du texte, c'est le texte qui provoque l'image, qui suscite l'expression visuelle.

Ces figures de style, Chaplin les utilisait déjà dans ses courtes bandes mais aucune œuvre dramatique n'avait su en tirer parti. L'*Opinion publique* démontra donc que le cinéma n'était pas seulement une question de montage, de rythme, mais encore et surtout d'écriture, de découpage, de conception. On se rendit compte que la réalisation d'un film n'était pas, comme au théâtre, la « mise en scène » d'une œuvre dont la valeur préexistait à sa « représentation » mais la formalisation d'un propos qui ne prenait acte, valeur et sens qu'à travers cette formalisation même.

On en était là lorsque le film parlant vint tout remettre en question. Par le fait qu'il apportait des significations verbales expérimentées et maîtrisées depuis des siècles — donc une facilité —, il apparut à bien des créateurs qu'il était inutile de chercher à signifier avec des images quand il était si simple de le faire avec des mots. D'où l'enregistrement pur et simple d'un spectacle dont la valeur intrinsèque était antérieure à toute opération filmique. Toutefois, aux pièces *filmées*, on substitua bientôt les « comédies » dont nous avons dit qu'elles ne demandaient au cinéma que son mouvement et son ubiquité.

Comme au temps du muet donc, mais d'une façon plus précise encore, le film se fonde sur le théâtre. S'il admet une liberté contraire aux règles de la scène, il s'exprime par le dialogue ; et s'il arrive à signifier par l'image, il demande à la dramaturgie de lui prêter ses vertèbres. Simplement, le texte *entendu* se substitue au texte *lu*. Dans un sens, le progrès est certain, l'audition du dialogue permettant aux images de se développer selon une continuité homogène. En revanche, le verbal, en raison de sa facilité, prend avantage sur le visuel.

Nous pourrions donc commencer ce chapitre en faisant nôtres les propos de Bazin (le fait n'est pas coutume), qui disait dans l'une de ses meilleures études :

« ...On voit que les rapports du théâtre et du cinéma sont plus anciens et plus intimes qu'on ne pense généralement, et surtout qu'ils ne se limitent pas à ce qu'on désigne d'ordinaire et péjorativement sous le nom de « théâtre filmé ». On voit encore que l'influence, aussi inconsciente qu'inavouée, du répertoire et des traditions théâtrales a été décisive sur des genres cinématographiques tenus pour exemplaires dans l'ordre de la pureté et de la « spécificité ».

(...) « Si l'on tient le théâtre pour l'art spécifique du drame, il faut reconnaître que son influence est immense et que le cinéma est le dernier des arts qui puisse y échapper. Mais à ce compte la moitié de la littérature et les trois quarts des films seraient des succursales du théâtre. Aussi bien n'est-ce pas ainsi que se pose le problème : il ne commence réellement d'exister qu'en fonction de l'œuvre théâtrale incarnée, non pas même dans l'acteur mais *dans le texte* » (21).

C'est là, en effet, l'essentiel. Car si l'influence du théâtre fut sensible dans la plupart des films antérieurs à 1940, cette influence se limita à la dramaturgie. Nous avons vu que les films muets qui témoignèrent de la « théâtralité » n'en furent pas moins visuels par leur manière et par leur style. Il en fut de même des œuvres capitales des années 30 qui montrèrent la voie qu'il fallait suivre si l'on voulait atteindre à une expression filmique et non à une expression verbale.

La plupart d'entre ceux, au contraire, qui crurent échapper au

(21) (C'est moi qui souligne). André Bazin : *Théâtre et Cinéma*. Esprit, juin /juillet 1951.

théâtre le retrouvèrent plus profondément dans un texte dont ils firent leur moyen d'expression fondamental. Car si la théâtralité (qui considère un « moment tragique » orienté de préférence vers un passé dont il est la conséquence *actuelle*) demeure le fondement de l'art dramatique, on peut, tout en s'y référant, échapper à l'expression théâtrale — ainsi dans *Le jour se lève*. Mais on n'échappe pas au théâtre lorsque l'expression verbale devient essentielle, surtout lorsqu'elle devient *dialogue*, cette forme étant la manière d'être et de signifier théâtralement.

Le dialogue, certes, ne fait pas à lui seul la qualité d'une pièce qui en appelle à d'autres facteurs. Mais il n'est point d'œuvre théâtrale qui ne trouve dans le verbe son expression et sa finalité, rien au théâtre n'arrivant jamais que par les mots.

C'est bien ce que considéraient les auteurs dramatiques qui virent dès la première heure, dans le film parlant, une *autre forme de théâtre*, c'est-à-dire une autre manière d'exprimer et de signifier *par le texte* ; une manière délivrée des impératifs et des obligations de la scène.

Il semble que l'on n'ait guère compris ou voulu comprendre Marcel Pagnol en lui faisant dire que le cinéma devait de borner à « photographier le théâtre ». Aussi contestables que soient ses propos, il n'a jamais dit pareille sottise. Mais, tout au contraire : « L'art du théâtre ressuscite sous une autre forme et va connaître une prospérité sans précédent (...). Un champ nouveau s'ouvre à l'auteur dramatique, et nous allons pouvoir réaliser des œuvres que ni Sophocle, ni Racine, ni Molière n'eurent les moyens de tenter ». Et, s'il ajoute : « Le film parlant est l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre », il n'entend nullement par là la « mise en scène théâtrale », le spectacle, mais l'art dramatique, la substance et non la représentation. Pour lui, la dramaturgie trouve, dans le cinéma, une autre *formalisation* possible. Et si « le film parlant, qui apporte au théâtre des ressources nouvelles, doit *réinventer* le théâtre », c'est qu'il doit — ou peut — susciter un art dramatique à la mesure de ses moyens. Pagnol précise, d'ailleurs : « Il faudra que l'auteur dramatique élimine de son œuvre toutes les conventions théâtrales inévitables sur la scène et dont le nouveau moyen d'expression nous libère » (22).

On ne peut que souscrire à de tels propos. Là où nous ne sommes plus d'accord c'est que notre auteur envisage le cinéma comme la simple mise en œuvre d'un drame dont les significations sont — et demeurent — essentiellement *verbales* : « ainsi le champ même de l'art dramatique sera agrandi, son rythme même sera modifié par ce nouvel art mineur qui vient se mettre à son service ». Pour lui, s'il remplace la mise en scène théâtrale, le film doit, tout comme elle, se mettre au service de l'œuvre dramatique, c'est-à-dire de la parole. Nous verrons plus loin dans quelle mesure la chose est possible, car pour le cinéma « art de représentation », tout est possible. Il peut représenter n'importe quoi et peut fort bien, comme l'entend Pagnol, n'être rien de plus qu'un moyen original de mettre en valeur une pièce conçue (ou non) à cet effet. Auquel cas la « mise en scène » devient une « mise en film ». Mais ce n'est plus là du cinéma au sens esthétique et sémiologique du mot. Le

(22) *Les Cahiers du Film*, 15 décembre 1933.

cinéma — est-il besoin de le dire — n'est pas seulement un art de *représentation* mais un art de *création*. La mise en scène, à ce titre, n'est pas « représentation » mais *narration et signification au moyen d'une certaine forme de représentation*. Par là elle est une écriture, une mise « en relations et en implications » bien plutôt qu'une « mise en scène ».

Dire d'un film « ce n'est pas du cinéma », c'est constater tout simplement que les significations majeures qu'il comporte — concernant le caractère, la psychologie des personnages ou l'intelligence du drame — ne le doivent pas aux structures visuelles ou audio-visuelles, mais à quelque autre procédé relevant directement du théâtre, de la littérature ou de la peinture et dont le film n'est que l'appareil enregistreur. Ce n'est pas à dire que le cinéma ne peut pas ou ne doit pas se prêter à la mise en valeur d'une expression verbale, mais qu'en ce cas un tel fait n'est plus que l'utilisation du film à des fins qui ne sont pas les siennes, esthétiquement parlant. On ne refuse pas au spectacle qui en résulte le droit d'être intéressant ou valable, mais uniquement de se prévaloir de l'expression filmique. Tout ce qui est imprimé ne relève pas nécessairement de la littérature. Tout ce qui est projeté sur un écran et qui participe du cinéma « en tant que moyen de reproduction et de communication » ne relève pas non plus « par principe et par définition » de l'expression visuelle, c'est-à-dire de *l'art d'exprimer et de signifier au moyen des images animées*.

Or Marcel Pagnol croit que le cinéma ne peut que « réaliser une œuvre conçue et pensée avant même que l'on ait mis en branle tout l'appareil de réalisation, une œuvre qui existe en dehors de lui ». Cette erreur grossière, concevable en 1915, excusable en 1930, n'est plus admissible aujourd'hui, tant il est vrai que « l'appareil enregistreur » n'a pas d'autre objet que de construire une œuvre qui n'a ni sens ni existence antérieurement à son acte créateur, le projet du cinéaste ayant moins de rapports avec l'œuvre elle-même que n'en saurait avoir le schéma d'un roman devant le roman achevé.

Il est vrai que cette définition n'envisage encore qu'une faible partie de la production. L'essentiel du cinéma étant fait d'adaptations, il est évident qu'il y a bien, dans ce cas et avant l'exercice de la mise en film, présence d'une œuvre ayant non seulement une existence propre mais une valeur intrinsèque indépendante du fait filmique. Le tout est de savoir si les significations dues à des formes littéraires sont transposables au cinéma, s'il est possible de les reprendre à la base en les recréant grâce à certaines formes visuelles ou si, au contraire, le cinéma, dans ce cas, n'est plus ou ne doit plus être que la mise en spectacle d'un drame dont l'intelligence est tout entière dans l'expression verbale.

La question est d'importance. Et d'autant plus qu'elle ne met pas en cause le problème seulement de l'adaptation mais celui-là même de la conception du film car, à la limite, on serait en droit de se demander en quoi une œuvre conçue directement pour l'écran comme *Lady Paname* (par exemple) est plus cinématographique — ou moins théâtrale — qu'une pièce « mise en film » comme *Les parents terribles*. A y regarder de près celle-ci apparaît même beaucoup plus visuelle que celle-là.

Le film de Jeanson, en effet, malgré une continuité qui lui donne un *aspect* cinématographique repose entièrement sur le texte. C'est le dialogue qui mène l'action, conduit les personnages, les explique et les explicite — en bref qui justifie de tout, de l'arbitraire même de l'histoire en l'arbitraire de ses mots. Les images ne sont là que pour situer le drame dans un décor. Rien donc ne distingue ce scénario original d'une adaptation puisque, s'il est *développé* comme un film, il est *conçu* comme une pièce. Au contraire, le film de Cocteau, qui demeure théâtral avant tout parce que le verbe y est roi et qui garde un *aspect* théâtral du fait que, volontairement, la structure de la pièce n'a pas été modifiée, le film de Cocteau fait du moins aux images et à la signification visuelle une part que l'on chercherait vainement dans *Lady Paname*. On ne saurait dire qu'étant *construit* comme une pièce il est *conçu* comme un film, mais l'image, ici, ne se contente pas d'offrir au regard un décor et des personnages, d'illustrer un dialogue : elle lui donne un *sens*.

Pour préciser la différence qui peut paraître sibylline on peut dire que les deux films ont ceci d'identique qu'ils nous mettent en présence de personnages qui *parlent*, qui vivent un drame dont l'expression et la compréhension sont *verbales*. Mais dans celui de Jeanson l'action est *déterminée* par le dialogue. Dans celui de Cocteau, au contraire, les mots sont *conséquents* d'une action à laquelle l'image donne un caractère authentique. Là on introduit des développements visuels autour des mots sans ajouter quoi que ce soit à leur signification, à leur sens ; ici, le film met en valeur une œuvre dramatique de telle façon qu'aucune mise en scène théâtrale n'eût été capable de le faire. C'est l'exact aboutissement des théories (ou des idées) de Marcel Pagnol. On voit qu'elles n'étaient nullement négligeables si l'on considère que des œuvres telles que l'*Hamlet* de Laurence Olivier, le *Macbeth* d'Orson Welles participent sinon d'une même esthétique du moins de conceptions analogues.

Avant d'examiner dans quelle mesure il est possible d'adapter une œuvre théâtrale à l'écran, c'est-à-dire dans quelle mesure la transmutation des *significations théâtrales* en *significations filmiques* est possible — à supposer qu'elle le soit — il nous paraît cependant nécessaire de dégager les qualités spécifiques du théâtre, à tout le moins de tenter de le faire.

A la lumière du chemin parcouru on voit bien que le principe de théâtralité ne saurait à lui seul définir le théâtre. En tant que condition de la Tragédie — sinon du tragique —, c'est un des fondements de la dramaturgie, mais il dépasse l'art théâtral proprement dit puisqu'il s'applique aussi bien à quelque œuvre littéraire ou filmique que ce soit dont la forme et le mode d'expression lui sont totalement étrangers. Avec Bazin, nous avons dit que l'essentiel était dans le texte, dans le dialogue. Cela est évident mais ne suffit pas à caractériser le théâtre car la littérature romanesque utilise de telles formes verbales sans rien devoir aux principes de la scène. Il s'agit donc d'une qualité particulière du dialogue, conçu et organisé en vertu de certaines conditions.

Ces conditions, ce sont celles de la « représentation ». En

effet, si l'œuvre théâtrale s'exprime et se signifie au moyen du verbe, cette expression ne prend son sens et sa plénitude qu'à la faveur d'une représentation pour laquelle elle a été conçue.

L'œuvre écrite pour la scène contient virtuellement, dans son écriture même, des qualités qui se *réalisent* sur scène, mais ces qualités n'y sont qu'implicites. Seules l'interprétation et la mise en scène les rendent vivantes et vraies. L'imagination du lecteur accomplit le spectacle mais, à la lecture, le jugement n'envisage que les qualités *littéraires* d'un texte dont les vertus proprement théâtrales n'apparaissent qu'en filigrane. Ce sont les vers de Racine que l'on étudie en rhétorique et non la pièce, sauf que de connaître les exigences du drame pour l'expression duquel ils furent écrits. Mais, devant ces exigences admises et rapidement parcourues, c'est la poétique qui fait l'objet d'une étude sérieuse, et elle seule. Nous avons dit que Racine, Corneille (et même Molière) furent des poètes dramatiques bien plutôt que des dramaturges — plus grands poètes en tout cas que grands dramaturges, à l'inverse de Shakespeare. C'est bien pourquoi ils sont étudiés dans les lycées quand Shakespeare ne l'est point ou à peine. C'est leur *langue* qu'on analyse et non son objet qui est le drame. On objectera que l'on n'a point à décortiquer des traductions et que l'étude de Shakespeare est réservée aux classes d'anglais. Mais en Angleterre même Shakespeare est à peine étudié. Beaucoup moins en tout cas que Shelley ou Byron. Parce que sa langue, d'abord, est archaïque, mais aussi et surtout parce qu'étudier Shakespeare relève du théâtre, et que la meilleure façon de le faire c'est encore de l'interpréter et de le mettre en scène ; de *réaliser* ses desseins et de l'y confronter. Autrement dit, la poésie de Shakespeare est surtout dans ses drames quand celle de Racine est surtout dans ses vers.

Bazin dit, dans son étude : « S'il nous était loisible de ne retenir de *Phèdre* qu'une action et de la récrire en fonction des exigences romanesques ou du dialogue de cinéma, nous nous retrouverions dans l'hypothèse (...) du théâtral réduit au dramatique ». Mais les choses, en vérité, ne sont pas si simples... Certes, on pourrait exprimer la tragédie de Phèdre sous des formes romanesques ou filmiques. Mais le drame alors serait *tout autre*. Il prendrait un autre sens, ouvrirait sur d'autres perspectives parce qu'*étant différent, le moyen d'expression exprimerait des choses différentes et non différemment les mêmes choses.*

Nous verrons que ce fait, encore difficilement admis et cependant fondamental, est à la source de toutes les erreurs et de toutes les confusions concernant l'adaptation théâtrale ou romanesque à l'écran. On croit qu'il sagit de *traduire*, comme de passer d'une langue à une autre (où il s'agit toujours de *langage verbal* c'est-à-dire d'un même moyen d'expression) quand il s'agit tout au contraire de passer d'une *forme* à une autre *forme*, c'est-à-dire de transposer, de *reconstruire*.

Réduire *Phèdre* ou quelque autre tragédie à son fondement dramatique n'aboutit pas seulement à la dépouiller du « théâtral » comme le croit volontiers Bazin, mais à la réduire à ses « motivations », à l'argument premier en en supprimant les qualités expressives (ou en l'en ôtant), c'est-à-dire en reniant tout ce qui la fait telle qu'elle est, tout

ce qui lui donne valeur et sens : *sa forme même*. Or sa forme, qui est théâtrale, est tout entière dans son texte. Et moins dans les qualités littéraires ou poétiques de ce texte, qui sont le fait du poète, que dans une certaine qualité plus subtile, comprise dans celles-là, et qui est le fait du dramaturge.

Connaître cette qualité, ce sera, croyons-nous, dégager le caractère spécifique d'une expression qui ne se « réalise » que sur scène. Un exemple cité par Bazin nous aidera à y parvenir : « C'est une bande qui sévit peut-être encore dans les écoles et lycées français et qui prétend être une tentative d'enseignement de la littérature par le cinéma. Il s'agit du *Médecin malgré lui*, porté à l'écran avec l'aide d'un professeur de bonne volonté, par un metteur en scène dont nous tairons le nom. (...) La première scène, celle des fagots, située dans une vraie forêt, débute par un interminable travelling en sous-bois destiné visiblement à faire apprécier les effets de soleil sous les branches, avant de découvrir deux personnages clownesques occupés sans doute à cueillir des champignons : le malheureux Sganarelle et sa femme dont les costumes de théâtre ont ici l'air de déguisements grotesques. Le décor réel est déployé tout au long du film autant qu'on le peut. (...) Le drame original, et à plus forte raison le texte, s'y trouvent fatalement dépaysés. Le temps de l'action théâtrale n'est évidemment pas le même que celui de l'écran, et la primauté dramatique du verbe est décalée par rapport au supplément de dramatisation prêté au décor par la caméra. Enfin et surtout, une certaine artificialité, une transposition poussée du décor théâtral est rigoureusement incompatible avec le réalisme congénital au cinéma. Le texte de Molière ne prend son sens que dans une forêt de toile peinte, et de même le jeu des acteurs. Les feux de la rampe ne sont pas ceux d'un soleil d'automne. A la limite, la scène des fagots peut se jouer devant un rideau, elle n'existe plus au pied d'un arbre ».

Ainsi, la forêt réelle est ridicule devant le texte de Molière ; et inversement. A une vraie forêt il faut un texte « vrai », c'est-à-dire quotidien, quelconque. C'est donc que le texte de Molière ne l'est pas. La stylisation qu'il suppose exige une « idée de forêt » et non la forêt elle-même, parce qu'il est à la conversation normale ce que la forêt de toile peinte est à la forêt authentique : un artifice, une convention. A savoir qu'un dialogue de théâtre ne se limite pas à un échange d'idées ou de sentiments. Il n'exprime pas seulement les pensées ou les mouvements psychologiques, *il les signifie*. Il les pose, les décrit et les construit *de l'intérieur* ; en quoi il est aberrant à l'expression directe qui traduit spontanément une émotion, une pensée fugitive et rien d'autre. Il est *Verbe*, échange d'expressions et de significations verbales. Comme le remarque fort justement Roland Caillois : « La conscience tragique est dans la parole » (23).

Les tragédies classiques peuvent être jouées devant un simple rideau. On peut bien revêtir Créon d'un smoking, on n'y prête aucune attention, car les paroles qu'il prononce attestent de son rang, de sa personnalité,

(23) Roger Caillois : *Le tragique à la scène et à l'écran*. In Revue de filmologie, n° 4.

de ses vêtements autant que de ses pensées et de ses actes. Et si l'on prête une cuirasse à Mithridate, un peplum à Néron, si l'on fait converser Titus et Bérénice devant des colonnes de faux marbre, ce n'est pas pour en appeler à quelque réalisme mais pour aider le spectateur à construire autour d'eux le monde imaginaire qu'ils suscitent. Car la cuirasse de Mithridate, le peplum de Néron, le monde qui les entoure *sont dans le texte*, impliqués par les mots qu'ils prononcent et qui les définissent. Ce qui ne saurait être en aucun cas dans un dialogue romanesque ou filmique.

On en arriverait de la sorte à dire des pièces de Marcel Pagnol, et même de celles de Giraudoux, que « ce n'est pas du théâtre », comme on dit des films trop bavards « ce n'est pas du cinéma », parce que le dialogue de Marcel Pagnol, plein de sève et de saveur, est un dialogue vivant, spontané, qui en aucun cas, ne « signifie » au sens théâtral du mot. C'est du dialogue *porté à la scène* et non du dialogue *de* scène. Trop direct pour être théâtral, trop verbeux pour être filmique, il marque une double incompatibilité avec ces deux formes antagonistes pour avoir voulu les assimiler l'une et l'autre. Le texte de Giraudoux, lui, est trop essentiellement *littéraire*. Ce sont des artifices verbaux d'un chatoiement et d'une subtilité extrêmes mais qui font des arabesques autour des personnages au lieu de les définir et de les signifier. Ils ne parviennent pas à s'identifier à l'acteur ; s'il les prononce, celui-ci ne les « incarne » pas. Et c'est ici que nous en arrivons à cette « présence de l'acteur » qui donne à la « signification verbale » tout son sens.

Pour Henri Gouhier, « ce qu'il y a de spécifiquement théâtral, c'est l'impossibilité de détacher l'action de l'acteur. La scène accueille toutes les illusions sauf celle de la présence ». (*L'essence du théâtre*).

On peut contester ces idées. Bazin s'en est chargé et nous n'y reviendrons pas, tant il est vrai que cette « présence » n'est pas moins manifeste à l'écran qu'à la scène. Mais au cinéma — nous l'avons dit et répété —, l'acteur, au lieu de se déplacer dans un espace qui lui sert simplement de cadre, fait partie d'un espace qui « compose » avec lui ; il s'y intègre. L'essence du cinéma, hors la mobilité des points de vue, c'est sans doute cette union intime de l'être et du monde. Tous les éléments compris dans le champ de la caméra — paysage, décor, objets, personnages — constituent une unité formelle dans laquelle et par laquelle ils sont indissolublement liés. C'est cette *image de l'espace* qui assure la « présence » au cinéma, laquelle ressuscite à chaque projection un réel dont l'irréalité même apparaît plus « réelle » que la réalité dont elle est l'image.

Au théâtre, la présence de l'acteur est une présence physique. L'acteur vit dans le même « espace » que le spectateur — mais non dans le même « monde ». Or, à l'inverse du film, ce monde est un *monde fictif*. En conséquence, l'acteur s'en détache parce qu'il n'y a aucun lien, qui ne soit imaginaire, entre sa réalité corporelle et l'irréalité du décor qui figure ce monde. Il concentre donc sur lui toute l'attention du spectateur ; et d'autant plus que sa « présence » n'est pas seulement présence physique : c'est la *présence du drame* en l'espèce de la

présence du verbe. Si donc la présence au cinéma est de l'unité formelle du *personnage et du monde*, elle est, au théâtre, de l'unité formelle de *l'acteur et du verbe* ; elle est le verbe incarné. L'acteur, au théâtre, ne *joue* pas un rôle, il *assume une parole*, c'est-à-dire un personnage tout entier défini par le texte.

De ce fait, pas plus que le temps filmique, le temps du théâtre n'est identique au temps réel. On dit communément qu'une scène dure ce qu'elle durerait « en réalité » parce que le temps d'élocution et le temps du geste sont les mêmes sur scène que dans la vie. Sans doute. Mais on oublie le « temps de réflexion » qui précède l'acte ou la parole et qui n'existe pas sur scène. Un tel temps serait un « temps mort ». A peine y a-t-il quelques « silences », et fort brefs, toute durée non meublée par la parole étant insupportable au théâtre. L'acteur ne *pense* pas son texte ; il le *dit*. Du moins tout se passe comme si la pensée éclatait dans le verbe à l'instant même où elle est pensée. La réflexion qui, normalement, précède l'élocution se trouve donc *dans la parole*, de telle sorte qu'à travers l'acteur le mot se change en réalité. Le sentiment n'est pas exprimé, traduit par des mots : il est *créé* par eux. « Le héros, dit Roland Caillois, se révèle sans cesse à lui-même et à autrui dans une constante transfiguration de son être intérieur. (...) Quand Macbeth invoque un monde plein de bruit et de fureur, il le fait naître comme un sorcier, il s'y livre comme un halluciné à ses visions : l'image ne décrit pas tant le monde des choses alentour que le mouvement de l'âme qui les invoque. (...) Une telle éloquence est *incantatoire*, créatrice d'un monde qui, pour ainsi dire, se dépose à la surface des mots et leur donne une véritable réalité. Le monde tragique s'est dévoilé dans la parole et accompli en elle ». (*Ibid.*)

De la tragédie au drame, il n'y a, de ce point de vue, qu'une différence de niveau. L'incantation se mue en explication mais le drame n'en est pas moins tout entier dans les mots. De telle sorte que l'essence du théâtre n'est pas tellement dans la « présence de l'acteur » que dans celle du verbe qui devient *acte* à travers lui et par lui, c'est-à-dire grâce à qui cette qualité spécifique, toute virtuelle dans les mots, devient effective. Elle ne le devient donc que sur scène, dans le spectacle qui « réalise » les intentions de l'auteur.

Le dialogue de théâtre est d'autant plus irréductible au cinéma qu'il exprime tout quand le dialogue de film doit tendre, au contraire, vers la « non-signifiance » c'est-à-dire vers une expression engagée dans les contingences mais dégagée de toute transcendance. Celle-ci, lorsqu'elle existe, est le fait des images, exclusivement.

Cette nécessité ne tient pas tellement au fait que le verbe doit « par principe et par définition » se soumettre à l'image sous prétexte que le cinéma se fonde sur le visuel, mais à ce qu'il y a entre ces deux formes de langage une constante désynchronisation dans l'ordre des durées. Il faudrait, nous l'avons déjà dit, une ou plusieurs pages de texte pour décrire le contenu d'un seul plan. Le héros qui nous informe de sa fatigue ne nous dit rien que ne révèlent instantanément son visage, son attitude, son comportement, sauf que d'ajouter plusieurs secondes à la

signification d'une chose déjà signifiée. D'où un décalage constant entre le temps de l'expression visuelle dont le rythme est rapide et celui beaucoup plus lent du « dire ». Le verbe, lorsqu'il ne provoque pas les images, lorsqu'il exprime *par lui-même*, paralyse le film, alourdit son rythme. Si un temps non meublé par la parole est insupportable au théâtre parce qu'il est « vide », un temps meublé uniquement par la parole est insupportable au cinéma parce que cette durée « pleine de mots » devient un surcroît de durée.

Dans la vie normale, ce décalage est insensible non seulement parce que nous agissons et parlons librement, mais parce que les événements se font *avec nous* quand, au cinéma — ou au théâtre —, ils se font *devant nous* et sont orientés dans un courant de significations. La solution est donc d'accorder au texte et à l'image des fonctions différentes, de mettre leurs significations *en regard*, l'une réagissant sur l'autre, et non pas d'alterner ou de les faire coïncider.

On doit, au cinéma, partir de ce principe que nous croyons fondamental, à savoir que *dès l'instant qu'on a posé l'idée avant l'image, l'image devient inutile puisque l'image, en tant que moyen d'expression, est faite pour suggérer l'idée* — à tout le moins pour développer la narration en vue de ce qui est à exprimer et qui ne doit prendre son sens qu'à la faveur de cette expression. L'image filmique joue exactement le rôle rempli au théâtre par le verbe. Un film peut donc être conçu comme une pièce, le « contenu » peut être fondé sur la concentration des temps et des espaces, pourvu que la forme et la manière de dire soient celles d'un film. En revanche, si le *rôle* de l'image dans un film est analogue à celui du verbe dans une pièce, son *pouvoir* étant tout autre, le développement « visuel » d'une œuvre théâtrale ne peut que la déformer. On ne peut pas *signifier* avec des images ce qu'on *signifie* avec des mots ; et inversement.

D'autre part, si le temps du théâtre est le « temps du verbe », le temps du cinéma n'est pas le « temps de l'action », comme on le dit parfois, mais un temps qui se réfère à la perception. La réalité théâtrale est une réalité *comprise*, celle du cinéma, une réalité *perçue*. Il s'ensuit que l'intellection n'est pas du tout la même.

Au théâtre, le spectateur fait partie d'une communauté dont les membres sont liés par un consentement unanime et la représentation, qui suppose une certaine connivence entre l'acteur et le public, se déroule comme un cérémonial. La participation individuelle est comme le reflet d'un sentiment collectif. La communication est au niveau de la raison, de l'entendement, d'autant qu'une pièce offre une pensée achevée, fermée sur elle-même. Le spectateur pense toujours sur une pensée organisée. L'auteur a pensé pour lui.

Le cinéma, au contraire, refuse toute connivence. Il n'y a pas plus de « convenu » entre l'acteur et le public qu'entre un individu quelconque et celui qui l'observe. Tout paraît donc authentique puisque détaché de toute « feinte ». Le spectateur est le témoin d'un drame qui ne semble en aucune façon avoir été fait « pour lui ». Il est là comme par hasard ; il regarde et prend parti dans la mesure où il se laisse prendre.

De plus, il est isolé, seul avec lui-même devant le monde qui s'offre à son regard. Cet isolement, toutefois, ne le retranche pas du collectif. Il ne communique pas avec ses semblables, mais il voit et ressent *avec* eux sinon comme eux. Une sorte de lien sous-jacent s'établit entre les spectateurs enfermés dans leur contemplation. A l'unanimisme objectif du théâtre, le cinéma substitue une sorte d'intersubjectivité moins consciente mais sans doute plus profonde. La communication est au niveau de la passion et de la fascination.

Tandis que la pièce est comprise, le film est perçu selon une continuité où la pensée, qui n'est plus arrêtée, *définie* par des mots, se cherche et se *propose* en de multiples suggestions. Le cercle n'est plus fermé comme dans l'œuvre théâtrale ; il devient spirale et s'élargit sans cesse. Le film ne demande pas de penser sur une pensée précise mais de parfaire une pensée volontairement imprécise. Il demande l'aide du spectateur, exige qu'il y mette « du sien ». C'est une nourriture qu'il s'agit d'assimiler, une suite de rapports et d'énigmes qu'il convient de déchiffrer. Mais, tel la Nature qui s'offre sans cesse à nos regards, le film ne nous somme point de penser. Il se diversifie aussitôt, se transforme dans le mouvement. Pense qui voudra... D'où beaucoup en arrivent à ne point penser, affirmant que l'œuvre ni l'art filmique ne font réfléchir, que le cinéma est un art *passif*, quand c'est tout le contraire. Mais, pour penser autour des images, il faut apprendre à *voir*, savoir découvrir leur sens à travers ce qu'elles montrent, comme il faut savoir lire pour penser autour des mots. Ainsi pour la Nature où le vulgaire ne trouve que du commun, du déjà vu ou entendu, quand l'esprit attentif y découvre le sens et l'apport d'un merveilleux sans cesse renouvelé.

En bref, on *assiste* à une « représentation théâtrale » tandis que l'on *voit* un film, qui est — nous l'avons dit — *présentation* bien plus que « représentation ».

Au théâtre, on regarde (on « écoute ») vivre et agir des personnages objectivement et physiquement présents tandis qu'au cinéma on se « projette » en une ombre vivante qui absorbe notre puissance de rêve. Le sujet qui voit devient sujet de ce qu'il voit : il se dédouble et se regarde vivre une existence imaginaire. Il est à la fois observateur et observé, une conscience qui prend conscience de son propre subconscient mais qui demeure libre de prendre ses distances et de se dégager de l'envoûtement.

En exagérant à peine — c'est affaire de sensibilité — on peut dire qu'au cinéma le spectateur est seul devant un monde comme le mystique est seul devant Dieu. En quoi le cinéma est — ou peut être — une mystique, à défaut d'une religion. Il est « cosmique » au sens profond du mot, car si le théâtre est une incantation dont la magie toute verbale, figure le dialogue de l'homme et des dieux, le cinéma, lui, ouvre ses horizons sur la magie du *réel*. Il nous en livre le secret, non plus à travers une figuration arbitraire et conventionnelle, mais à travers une *image du monde* où la réalité chancelle sur ses ressemblances. Le dialogue n'est plus entendu ; il est *éprouvé*.

On voit donc que le problème de l'adaptation est un faux problème. Il est insoluble dans les voies qu'on lui accorde parce qu'il est impossible de traduire une magie verbale en magie visuelle, leur sens, leurs perspectives, leur horizon, étant radicalement différents.

On peut, sans aucun doute, exprimer visuellement le sens tragique de quelque tragédie — *Phèdre*, ou *Electre*, ou *Cinna* — mais, de ce fait, on lui donnera une *autre signification*. Ce ne sera donc plus la tragédie de Racine, d'Euripide ou de Corneille, mais *une autre* à partir du même thème : une *création*, nullement une adaptation. Demeurer fidèle à Racine, c'est se condamner à l'illustrer ; c'est condamner Racine lui-même, car remplacer son verbe par des images, c'est détruire le sens de son œuvre, le réduire à un argument qui n'est ni meilleur ni pire que n'importe quel fait divers. La seule solution, une fois de plus, c'est de garder intacte l'œuvre originale et de la « mettre en scène » avec les moyens du cinéma. Mais ce n'est plus que l'utilisation des procédés filmiques au bénéfice de l'expression théâtrale. Comme le souligne Bazin, « l'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un surcroît de théâtralité ».

On pourrait objecter que le théâtre classique que nous avons retenu à dessein pour la commodité de la démonstration trouve sa finalité dans le verbe. Shakespeare, au contraire, utilise les mots non comme une *fin* mais comme un *moyen*. Dans ses œuvres, la signification débouche sur un imaginaire qui n'est pas réductible à la seule qualité verbale. En d'autres termes, si Racine et Corneille expriment une intériorité définie et limitée par les mots, Shakespeare crée, avec des mots, un univers qui enveloppe les sentiments qu'ils expriment. Il est *dynamique* (qualité qu'il partage avec les Espagnols), là où les autres sont *statiques*, et l'on a dit souvent que, s'il avait vécu au XX^e^ siècle, il aurait été cinéaste et non point dramaturge. Nous le croyons volontiers mais nous n'en constatons pas moins que ses chefs-d'œuvre sont des pièces et non des films.

Henri Lemaitre, dans son étude sur *Le cinéma et la tentation shakespearienne* (24), fait remarquer fort justement qu'« ainsi Shakespeare, si sommaires que soient ses moyens matériels de représentation va-t-il assurer l'expansion des valeurs visuelles jusqu'à l'intérieur même de la parole, dont, si souvent, le foisonnement dramatique doit sa puissance à ce que les mots, leur rythme et leur agencement, ont pour fonction de produire, devant le regard intérieur du spectateur, le riche déroulement d'un film imaginaire.

(...) « Dans l'éternelle querelle du *montrer* et du *dire*, qui n'a cessé de tourmenter l'histoire du théâtre, poursuit H. Lemaitre, il semble bien que Shakespeare et le cinéma aient voulu, à partir de chacun des deux termes opposés, nier le dilemme même qui les opposait et multiplier l'intensité de l'*être* dramatique en le faisant naître de l'union indissoluble du *montrer* et du *dire* ».

Malheureusement, si l'on peut établir un parallèle entre « un art du

(24) Éditions du Cerf, 1961.

langage qui, comme celui de Shakespeare, triomphe en conférant à la parole toute la puissance magique de l'image, et un art de l'image qui, comme le cinéma, triomphe en conférant à la vision toute la puissance suggestive de la parole », c'est à la manière de deux processus inverses dont le rapprochement fait saisir d'autant mieux leur antagonisme congénital. Shakespeare, en effet, ne réalise pas l'« union » du *montrer* et du *dire* comme de deux formes qui seraient associées en vue d'une signification complémentaire, à l'instar du cinéma parlant. Chez lui, le visuel est *fonction du dire* ; il est *dans* le verbe si toutefois il s'en échappe comme de la rose son parfum : l'image *dépend* d'une expression verbale. Dans un bon film, au contraire, c'est le dire qui est *dans* l'image ou qui dépend d'une expression visuelle. En quoi Shakespeare, malgré les apparences, est tout aussi peu cinématographique que Racine ou Eschyle. On voit même que ce sont les formes les plus apparemment visuelles (on l'a vu pour le roman américain) qui sont les plus aberrantes au cinéma parce que le visuel y est conséquent d'une expression *non visuelle* et qu'il n'est pas un *fait* mais un *concept*.

Il est facile de s'en apercevoir lorsqu'il s'agit d'œuvres qui, en raison de leur sujet même, devraient être les plus cinématographiques : les féeries.

Quoi de plus propre en effet à créer un monde imaginaire que le cinéma — et, donc, de traduire une pièce comme *Le songe d'une nuit d'été* ?... Eh bien, c'est le contraire qui se produit. Mise en scène par Max Reinhardt au « Deutsche Theatre », l'œuvre est de féerie pure parce qu'elle se fonde sur des moyens de théâtre et se « réalise » dans l'optique de la scène. Mise en film par le même Max Reinhardt avec une ampleur irréalisable sur un plateau et avec le secours de procédés filmiques qui prétendaient « visualiser » l'imaginaire shakespearien, celui-ci s'effondre aussitôt. Parce que, de deux choses l'une : ou bien l'on crée un imaginaire proprement filmique, un « irréel » qui ne le doit qu'au cinéma, et l'on trahit Shakespeare en ce que la féerie ainsi obtenue n'est plus liée à son expression verbale, à des termes qui débouchent sur une forêt de toile peinte, sur une tête d'âne en carton ; ou bien on respecte l'œuvre comme le fit Max Reinhardt tout en spéculant sur les capacités spectaculaires du film, et on la détruit du même coup par le dérisoire d'une féerie de carton aberrante au cinéma.

C'est ce qu'ont bien vu les seuls adaptateurs valables jusqu'à présent, Orson Welles et Laurence Olivier, lesquels, justement, refusèrent l'adaptation en ne demandant au cinéma qu'un moyen nouveau de « mise en scène ». Ce que Bazin souligne en disant :

« Voyons maintenant comment Laurence Olivier a su résoudre dans *Henry V* la dialectique du réalisme cinématographique et de la convention théâtrale. Le film commence aussi par un travelling, mais c'est pour nous plonger dans le théâtre : la cour de l'auberge élisabéthaine. Il ne prétend pas nous faire oublier la convention théâtrale, bien au contraire, il l'accuse. Ce n'est pas *Henry V* qui est immédiatement et directement le film, c'est la *représentation* d'*Henry V*. (...) En faisant le cinéma du théâtre, en dénonçant préalablement par le cinéma le jeu et les conven-

tions théâtrales au lieu d'essayer de les camoufler, il a levé l'hypothèque du réalisme qui s'opposait à l'illusion théâtrale. Une fois assurées ces assises psychologiques dans la complicité du spectateur, Laurence Olivier pouvait se permettre aussi bien la déformation picturale du décor que le réalisme de la bataille d'Azincourt ; Shakespeare l'y invitait par son appel explicite à l'imagination de l'auditoire : là encore le prétexte était parfait. Ce déploiement cinématographique, difficile à faire admettre si le film n'eut été que la représentation d'*Henry V*, trouvait son alibi dans la pièce elle-même. (...) A aucun moment *Henry V* n'est vraiment du « théâtre filmé ; le film se situe en quelque sorte de part et d'autre de la représentation théâtrale, en deçà et au-delà de la scène. Shakespeare pourtant s'y trouve bien prisonnier et le théâtre aussi, cernés de tous côtés par le cinéma ». (*Ibid.*)

L'intérêt majeur est dans l'élargissement d'une « durée » que la scène ne permet pas. La pièce est enrichie de tous les moments au cours desquels les personnages ne parlent pas, mais agissent ou réfléchissent, de telle sorte que ce qu'ils disent se trouve explicité par leur comportement. Mais cela n'est vrai qu'à de rares moments, car si la mise en scène filmique donne un cadre authentique à la tragédie, elle dépouille le verbe de sa signification transcendante. Par le fait qu'elle accorde aux héros le bénéfice d'une existence concrète, *la temporalité fait basculer la transcendance verbale dans l'immanence du réel vécu.* Ainsi, sans cesser d'être tragique, la tragédie devient *drame* ; de *métaphysiques* qu'elles étaient, les motivations deviennent *psychologiques.*

Alors que le « temps du théâtre » est essentiellement le « temps du verbe », c'est-à-dire de la *parole*, toute durée qui n'est pas soutenue par un acte concret est, au cinéma, un poids mort. Le conceptuel y est fonction du réel, le transcendant, fonction de l'immanent, *à l'inverse exactement de ce qui se passe au théâtre.* D'où l'impossibilité d'une transposition formelle. Non seulement les valeurs sont d'un autre ordre mais elles agissent *a contrario.*

La seule possibilité est donc d'un art de représentation qui consiste à mettre en scène une pièce en utilisant les procédés du cinéma. En sachant toutefois que, de ce fait, l'œuvre originale perd en transcendance ce qu'elle gagne en immanence et que, si le résultat est un film, l'œuvre demeure théâtrale avant tout.

La réalité filmique, en constant désaccord avec une transcendance métaphysique qui ne prend acte que dans les mots, débouche sur des valeurs de caractère social, figurées par les principes *objectifs et concrets* qui régissent le comportement des individus. Le tragique y prend donc un nouvel aspect, réaliste cette fois, et plus du tout conceptuel. Il est d'une nécessité collective qui opprime ou contrarie la liberté individuelle, de la lutte entre ces deux impératifs, de leur résolution selon un équilibre acceptable.

Il n'est donc pas nécessaire d'aller chercher son inspiration en des œuvres dramatiques dont le sujet et les motivations sont aujourd'hui dépassés, et qui, étant théâtrales, ne trouvent leur sens et leur finalité que dans les mots.

Il ne faut pas oublier toutefois que si le cinéma est un langage, une écriture, le dire du cinéma consiste à signifier avec une réalité qui, au départ, a déjà par elle-même un *sens*. On donne à voir une réalité quelconque produite dans un certain espace pendant un certain temps. De quelque manière on compose un *spectacle*.

Ecrire un film, c'est organiser une suite d'éléments « mis en scène » en vue des significations escomptées. Le cinéma n'est donc et ne saurait être une écriture que dans la mesure où il est *d'abord un spectacle.*

Cette définition le situe très exactement entre le théâtre et la littérature, comme participant de l'un et de l'autre à la fois, mais souligne aussi bien en quoi et par quoi il s'en détache spécifiquement.

Parce que son expression est conséquente de la mise en scène d'une action que l'on doit élaborer, le cinéma fut accaparé au départ par les gens de théâtre ou placé sous les auspices du théâtre-roi. On a vu que le théâtre filmé ne fut abandonné que pour exprimer par l'image une histoire soumise à la finalité nécessaire du drame, à sa démarche inéluctable vers un dénouement heureux ou malheureux.

La Tragédie n'avait pas seulement avantage à être coulée dans un tel moule : il lui était indispensable. Mais le cinéma n'avait aucunement besoin d'une telle structure — et d'autant moins qu'elle arrache l'événement au flux temporel qu'il devait avoir pour mission d'explorer, de traduire, puisqu'il en était virtuellement capable : Cette capacité, inscrite dans sa nature même, demeurait cependant toute théorique. Il lui fallait, pour l'exercer, bénéficier d'une écriture fluide qu'il ne possédait pas encore et surtout d'un temps de représentation susceptible d'intégrer une durée un peu consistante. Pas plus en effet qu'on ne peut écrire un roman en trente pages, on ne saurait prétendre à quelque expression romanesque en une heure de projection. Cette limite, qui fut imposée au film pendant de longues années, l'obligea donc à se maintenir dans les normes de la « nouvelle ». Les meilleurs cinéastes parvinrent à faire un principe esthétique de cette obligation au lieu de chercher à la transgresser par des artifices dérisoires (on a vu que le feuilleton ne savait remplir le temps qui lui était imparti que par de l'action « pour l'action »). La relative concentration donnée en modèle par le théâtre offrait donc une structure exemplaire susceptible de maintenir la conduite du drame dans les limites requises pour son expression la plus favorable : dire le maximum de choses dans le minimum de temps.

L'assouplissement des techniques et moyens d'expression visuels, l'adjonction de la parole, le développement du temps spectaculaire (passant successivement de 60 à 90, puis à 120 minutes et au-delà) ont permis au cinéma de se dégager des structures théâtrales et de s'orienter progressivement vers une certaine expérience de la durée.

On sait que le premier film qui ait suivi des caractères en perpétuelle transformation — une transformation conséquente des influences sociales, du milieu, et dont l'analyse ne fut rendue possible que par la saisie

d'une durée homogène — fut le célèbre *Greed* (*Les Rapaces*) d'Eric Von Stroheim, tourné en 1924 d'après un roman de Frank Norris. La version originale qui durait huit heures et qui devait avoir deux parties ne fut jamais éditée. Amputée d'une quantité de scènes contre le gré de son auteur, la version que nous connaissons, ramenée à quatre heures (1), comporte une quantité de sous-titres explicatifs qui remplacent nécessairement les scènes manquantes. Ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre — le premier chef-d'œuvre romanesque de l'écran.

Le tournant important que marque ce film dans l'histoire du cinéma nous incite à en dire ici quelques mots.

Mac Teague, jeune brute sentimentale, travaille dans une mine d'or et vit misérablement avec sa mère. Il quitte un jour la région pour apprendre un vrai métier auprès d'un dentiste ambulant. Il s'installe à San Francisco, prospère, se marie avec Trina Sieppe, fille d'émigrés allemands, après avoir gagné cinq mille dollars à la loterie, ce qui rend jaloux Marcus Schoulder, l'ancien ami de Trina. Or Mac Teague n'a pas de diplôme ; il sera dénoncé par Marcus, empêché d'exercer légalement, réduit au chômage, tandis que Trina, naguère économe, devient avare. Il s'enivre, la bat puis, un jour, la tue et s'enfuit avec le magot qu'elle gardait caché. Marcus se lance à sa poursuite. Ils s'affrontent en plein désert sous un soleil de plomb ; Mac Teague tue Marcus, non sans que celui-ci ait trouvé le temps de lui passer les menottes mais, la clef ayant été perdue au cours de la lutte, Mac Teague restera rivé à son ennemi, traînera son cadavre pendant des kilomètres et mourra d'épuisement.

La suppression d'un grand nombre de séquences et de personnages secondaires rend parfois incompréhensibles certains passages, d'autant que les couples Zerkow-Maria et Miss Baker-Old Grannis réagissaient constamment sur l'évolution du couple Mac Teague-Trina et donnaient à l'œuvre une solidité romanesque absente de la version projetée. C'est l'histoire d'un couple qui se défait, d'êtres qui se dégradent sous l'influence de la misère et d'une passion hypertrophiée : la soif de l'or chez Trina, obsession qui la vide peu à peu de toute substance humaine. Le drame va bien au-delà du simple naturalisme, mais *Greed* fut surtout le premier film ayant une authentique durée : une épaisseur temporelle. C'est encore aujourd'hui un des rares films où les êtres sont en perpétuel devenir.

La volonté de réalisme de Stroheim se manifeste, dès l'abord, en ceci que le film a été tourné sur les lieux mêmes de l'action. D'autre part, les personnages et leurs passions ne sont pas des singularités pathologiques. Ce sont des êtres qui peuvent être retrouvés dans le cadre social qui les détermine et qui est la cause profonde de leurs tares. Il y a là toute une peinture de la misère touchant le prolétariat et la petite bourgeoisie des grandes villes (San Francisco) à la fin du siècle dernier. Le chômage auquel Mac Teague est réduit anticipe celui du *Voleur de*

(1) La version actuellement visible à la Cinémathèque n'est qu'une copie encore amputée — accidentellement ou non — d'une quantité de scènes qui faisaient partie de la version présentée aux Ursulines en 1926. Sa durée n'est plus que de 3 h. 20.

Bicyclette. Mais le réalisme du film est en définitive un réalisme subjectif, hypertrophié par le tempérament puissant de Stroheim, allant parfois jusqu'à la caricature cruelle du comportement : chez Trina, les soucis d'économie deviennent une obsession monstrueuse ; elle crève de faim et de froid, et finit par se coucher nue sur les pièces d'or qu'elle a répandues sur son grabat. Le désir, la voracité, la violence, la passion lacèrent, tout au long du film, les apparences et les préjugés. Les interdits sociaux, qui ne peuvent contenir la violence de l'homme en proie aux contradictions de cette société, sont sans cesse transgressés par le scandale, le meurtre, le blasphème, le rêve et le délire, la passion et la mort.

On peut dire qu'avant *Greed* la psychologie au cinéma était rudimentaire, car la psychologie suppose l'évolution dans le temps. Ici, petit à petit, les êtres se repoussent, se gênent, se provoquent, se jalousent, se dénoncent, s'enfuient, s'isolent — et se tuent quand ils sont mis de nouveau face à face. Chacun s'enfonce plus avant dans sa solitude, son désespoir, son obsession ou sa haine. Le temps est perceptible par la destruction qu'il entraîne. Aussi par les détails qui attestent des moindres changements : les objets jouent un rôle essentiel et il n'y a pas deux plans où les individus ou les choses soient semblables. Rien de commun entre la jeune fille du début et la marâtre de la fin, vieille, laide, pleine de tics, aux gestes méchants ; entre le Mac Teague débonnaire de la mine et le vieillard essoufflé, ventru, alcoolique et vomissant. Les notations concernant les conditions atmosphériques ne sont pas moins remarquables. Stroheim arrive à rendre perceptible les différentes heures du jour, selon les saisons, les mois.

A un cinéma théâtral (au sens dramatique du mot), il substitua l'art du récit, le réalisme de la durée, bouleversant tous les principes alors en vigueur. Le film n'est certes pas sans défauts. On y rencontre encore ici et là les manifestations d'un symbolisme naïf conforme aux clichés cinématographiques de l'époque ; mais ce ne sont là que broutilles. L'œuvre est de vingt ans en avance en ce qui concerne l'exposition et le développement d'un contenu romanesque sinon en ce qui concerne la manière de dire, bien que les significations soient inhérentes à l'authenticité des faits. La médiation obtenue par l'intermédiaire de ces faits est conséquente de leur sens immédiat et nullement d'un procédé de montage ou de composition picturale comme il en était alors la plupart du temps. C'est, dans tout le cinéma muet, le seul exemple d'expression réaliste et de signification temporelle, bien que *La Foule*, de King Vidor, puisse, par de certains côtés, lui être comparé mais, à cet égard, sur un plan relativement mineur.

On a vu que le cinéma parlant se solda au début par un retour à la comédie, au verbalisme, sinon toujours à la théâtralité. Ce n'est que depuis quelques années que l'on assiste à un effort constant de « dédramatisation », à une recherche nettement orientée dans le sens du récit et des structures romanesques. Mais concevoir un film « comme un roman » est une chose, adapter une œuvre littéraire en est une autre, et

fort différente ; à tel point que le résultat est presque toujours contraire à tout ce que l'on attendait.

L'apparente similitude du film et du roman quant à leur démarche respective (déroulement temporel, narration d'une suite d'événements plus ou moins chronologiques, etc...) incita les cinéastes à porter des œuvres littéraires à l'écran tout comme l'apparente similitude des structures dramatiques les avait incités à mettre des pièces « en film ».

L'orientation dont on vient de faire état, l'étalement du temps de représentation devaient — semble-t-il — permettre une adaptation plus parfaite et plus conséquente des grandes œuvres de la littérature. Laissant provisoirement de côté l'organisation d'un contenu proprement filmique, examinant ici le strict problème de l'adaptation, nous allons voir qu'il n'en fut rien parce que la chose est impossible.

Qu'elle soit théâtrale ou romanesque, l'adaptation ne fut à l'origine qu'une garantie de valeur que l'on entendait donner au film en se prévalant de la notoriété des œuvres adaptées. La prétention du cinéma à l'« œuvre d'art » ne fut admise que pour autant que l'on introduisait de l'art dans les films. Quoique dégradée par cette décalcomanie, l'œuvre originale gardait son pouvoir virtuel jusque dans sa propre caricature, accordait son estampille au film qui s'en inspirait, lui donnait le gage esthétique dont il avait besoin mais soulignait de la sorte l'infériorité congénitale d'un art qui se réclamait d'elle.

Dans les premiers temps, en raison de leur courte durée, les adaptations n'étaient rien de plus que la mise en images (le plus souvent médiocres à tous points de vue : mise en scène, interprétation, décors) de quelques épisodes justement célèbres. Une sorte d'illustration primaire analogue aux bandes dessinées des journaux. Mais si l'on oublie ces balbutiements, si l'on considère les films des années vingt, la majorité encore des films parlants, on peut remarquer que l'adaptation d'un roman consiste presque toujours à le réduire aux dimensions d'une nouvelle, voire à son argument premier, à le priver justement de son épaisseur romanesque, de sa temporalité.

Dans le meilleur des cas on organise un condensé d'événements qui s'enchaînent ou se déterminent dramatiquement comme d'une pièce de théâtre. La coulée temporelle se fige donc en une succession de « moments » et la psychologie se traduit par une abondance verbale qui prive les images du peu de choses qu'il leur restait à dire. Tout est réduit « à l'essentiel », c'est-à-dire à un squelette. Les images, qui se contentent de décrire et de situer l'action, reflètent un contenu organisé en vue d'un ensemble de significations *littéraires ;* mais celles-ci, conséquentes d'une forme qui les constitue comme telles, ne peuvent plus témoigner que de leur absence. Ebardé, ratissé, édulcoré de la sorte, le roman ne laisse plus transparaître qu'un mouvement schématique orienté en vue d'une finalité préconçue. En bref, d'une œuvre riche et touffue, on tire une pièce médiocre et de cette pièce un film plus médiocre encore.

Ce ne sont là, dira-t-on, que les défauts d'une méthode instaurée par des habitudes théâtrales. Rien n'empêche de concevoir un mode d'adaptation conforme aux capacités d'un art à même désormais

de signifier non seulement l'écoulement du temps mais les mobilités psychologiques qu'il entraîne. Et il est bien vrai que certaines adaptations ont donné lieu à des œuvres qui, tout en se maintenant à un niveau cinématographique élevé, sont parvenues à traduire quelques-unes des idées fondamentales du roman adapté. Mais ce ne sont là que des exceptions. Qui plus est, fussent-elles remarquables, ces œuvres ne le furent jamais que par des séquences parallèles c'est-à-dire qui exprimaient tout autre chose que le contenu spécifique d'où elles étaient parties.

En effet, qu'elle soit théâtrale ou romanesque, l'adaptation part du principe absurde que les valeurs signifiées existent indépendemment de l'expression qui les donne à voir ou à entendre. A l'intérieur d'un même système de signes (même langue ou même langage), cela peut être vrai. Mais lorsqu'on passe d'un système à un autre, les valeurs changent. Les significations étant conséquentes du système adopté, les mêmes éléments prennent un tout autre sens et les choses signifiées sont d'une tout autre nature.

Il est pratiquement impossible, par exemple, d'exprimer avec des mots ce que Léonard exprime avec des formes et des couleurs dans *La Vierge aux rochers.*

Ce tableau, on peut de toute évidence le décrire, le « raconter », dire ce qu'il donne à voir ou à entendre, l'analyser d'un point de vue esthétique ou métaphysique. A la limite, on peut cerner avec des mots les significations qui lui sont propres, mais on ne pourra jamais signifier *la même chose,* créer des significations identiques, obtenir par quelque expression verbale le « contenu latent » qui le caractérise.

Conséquente d'une médiation, c'est-à-dire d'une manière de déchiffrer et de structurer un monde, cette « valeur » n'existe qu'en fonction de la forme qui la crée et qui lui donne un *sens.* Elle est le donné spécifique de la peinture — d'une certaine peinture. Tout autre mode d'expression décrivant ou racontant *la même chose* donnera à cette même chose un *autre sens,* une autre signification. Baudelaire (*Les Phares*) n'a jamais traduit qu'une certaine équivalence affective, émotionnelle, relative à un style bien plutôt qu'à une œuvre — et c'était Baudelaire...

Transposer une œuvre d'un mode d'expression à un autre, l'« adapter », c'est prétendre à l'équivalence du signifié malgré la différence des significations c'est-à-dire à la quadrature du cercle. Non seulement les signes ou symboles utilisés de part et d'autre n'ont pas le même *pouvoir d'exprimer ou de signifier* mais ils n'agissent pas sur la conscience de la même façon. Leur perception n'est pas la même, leur organisation mentale non plus ; ils n'ouvrent pas sur les mêmes horizons conceptuels.

Vouloir donc transposer les moyens d'expression littéraires en moyens d'expression cinématographiques est un non-sens. A chaque instant l'adaptateur se trouve devant le dilemme suivant :

Ou bien l'on est fidèle à la lettre : on suit pas à pas la démarche du romancier, l'enchaînement des circonstances telles qu'elles se trouvent exactement rapportées mais, par l'expression visuelle de tels faits, on se

trouve amené soit à signifier tout autre chose que le roman, soit à gauchir un sens déterminé par une expression littéraire seule conforme à la pensée de l'auteur. On en arrive donc à trahir sans cesse le romancier avec les éléments de sa propre fabulation tout en croyant le servir.

Ou bien l'on est fidèle à l'« esprit », c'est-à-dire que l'on s'efforce d'exprimer des idées semblables, des sentiments analogues, mais par des voies détournées. Nécessairement donc on bouscule la continuité romanesque, on transforme les données, les circonstances, les personnages, et l'on aboutit, là encore, à une évidente trahison. Parler d'adaptation dans un tel cas frise l'abus de confiance car le film, si intéressant soit-il, n'a plus rien à voir avec l'œuvre originale dont il se prétend néanmoins le reflet.

Et c'est le témoignage d'une bien curieuse mentalité que de croire que l'on peut être fidèle à l'*esprit* d'une œuvre en la détournant de son cours normal, en en changeant les données, en en transformant les structures, comme si *la lettre* et *l'esprit* d'une œuvre étaient deux choses résolument distinctes, superposables ou dissociables, quand l'une et l'autre constituent un ensemble de faits, d'expressions et de significations dont l'interdépendance est constamment manifeste. Trahir la lettre c'est trahir l'esprit car l'esprit n'est nulle part ailleurs que *dans la lettre*.

Les seules solutions convenables sont donc exactement celles-ci :

Ou bien l'on suit l'histoire pas à pas, on la met en images tout en évitant de signifier quoi que ce soit par quelque artifice de langage, de façon à ne rien exprimer qui lui soit étranger. On s'efforce de traduire non point des significations puisqu'elles sont dans les mots, mais les choses signifiées par eux. Le film, dès lors, n'est plus création, expression, mais seulement représentation, illustration.

Ou bien, n'ayant point souci de demeurer fidèle à l'auteur, on repense totalement son sujet quitte à lui donner un autre développement et un tout autre sens. On fait une œuvre personnelle à partir de la sienne, on s'en inspire, mais on n'a plus le droit de s'en prévaloir.

Dans le premier cas, le film peut être tout autre chose qu'un simple album d'images s'il n'est toutefois rien de plus qu'un véhicule. Les significations filmiques étant écartées, rien n'empêche de composer des images chargées de sens, c'est-à-dire des images qui, au niveau du décor, des éclairages, des structures plastiques, du comportement des personnages, et de l'action, créent un ensemble conforme à celui que les mots ont eu pour mission d'évoquer. En d'autres termes, au niveau de la mise en scène — en comprenant celle-ci comme la stricte création d'un « espace dramatique » — on constitue le monde que le roman suggère, son climat, son ambiance, et on l'enregistre au moyen de la caméra. On enregistre un réel signifié, déchiffré, qui est comme le quotient des significations verbales dans la mesure ou celles-ci se limitent à la description.

Il y a là un art qui est loin d'être méprisable, qui est fait d'effacement, de renoncement, de scrupuleuse fidélité à l'œuvre originale et qui, s'il ne peut parvenir à en traduire le sens profond, à en donner

une équivalence esthétique pour les raisons que l'on vient de dire, est susceptible d'en produire un appréciable reflet.

Parmi les réussites du genre on citerait volontiers les films que David Lean a tirés des *Grandes Espérances* et surtout d'*Oliver Twist*. Les images semblent jaillir d'entre les pages du roman et l'on y reconnaît parfois comme un écho du style ou de la « manière » de Dickens.

A un niveau plus élevé on trouverait sans doute *Le journal d'un curé de campagne*. Toutefois, en dehors d'une certaine équivalence de ton et d'esprit qui est des images, si Bresson parvient à signifier par instants la pensée de Bernanos on doit convenir que c'est essentiellement par le texte. Les images, toujours en retrait sur la pensée qu'elles supportent, créent le climat, l'ambiance, retracent les faits, suggèrent assez peu (comme il se doit en pareil cas) et laissent au commentaire le soin de pénétrer l'âme du prêtre — qui, d'ailleurs, *se raconte* par l'intermédiaire de celui-ci. Le sens du roman, qui est dans les mots, se retrouve dans l'appareil verbal du film ; il n'y a pas de miracle. On peut dire que les images *ajoutent* au texte, le prolongent, l'éclairent, mais c'est le meilleur qu'on puisse attendre d'elles lorsqu'elles entreprennent de demeurer fidèles à des significations verbales. Elles les enveloppent mais ne les traduisent point. Signifier visuellement serait faire un autre film, avoir recours à d'autres structures, à d'autres situations. Peut-être arriverait-on à certaines analogies mais ce ne serait plus le roman et certainement plus Bernanos. Les perspectives seraient tout autres.

De même que l'adaptation théâtrale se réduit nécessairement à la mise en scène filmique de la pièce originale — pour autant qu'on veuille la respecter —, de même l'adaptation littéraire se réduit à la mise en images de l'univers romanesque. Dans un cas comme dans l'autre, le cinéma ne peut qu'enregistrer un monde signifié, lui servir de véhicule ; en s'efforçant — en vain presque toujours — de signifier les mêmes choses, il ne peut que contrevenir à la démarche du dramaturge ou du romancier.

Ceci dit, rien n'empêche un cinéaste de s'inspirer d'une pièce ou d'un roman. Mais s'il transforme du tout au tout l'œuvre originale, la plus élémentaire honnêteté exige alors qu'il ne s'abrite plus derrière son titre pour se couvrir de sa notoriété. Il doit savoir prendre ses responsabilités. La Fontaine, bien souvent, s'est inspiré des fables d'Esope. Il ne les a point traduites. Il a pris ici et là un argument, une maxime, une anecdote, mais pour en faire une œuvre personnelle. En écrivant *Le Cid* Corneille ne s'est point soucié d'adapter Guihlen de Castro et pas même le *Romancero* bien qu'il s'en soit visiblement inspiré. La *Phèdre* de Racine est aussi distincte de l'*Hippolyte* d'Euripide que l'*Electre* de celui-ci d'avec celle de Sophocle. La littérature fourmille de tels exemples mais jamais un auteur digne de ce nom n'a prétendu « adapter » l'œuvre de son prédécesseur et, puisqu'avec la modestie qui leur est coutumière bon nombre de cinéastes se comparent à Racine ou à Shakespeare, nul ne les empêche de faire comme eux. Ce jour-là, même s'ils chassent quelque peu dans les terres de Tolstoï ou de Dostoïevsky, de Flaubert, de Zola, ou de quelque autre de moindre importance, on

pourra les tenir pour de véritables auteurs. A condition, bien sûr, qu'ils aient, tout comme le bonhomme, la pudeur et l'humilité de signaler leurs sources.

L'adaptation, sans doute, n'est plus aujourd'hui qu'une opération commerciale. Le cinéma n'a plus besoin, comme autrefois, de s'abriter derrière la littérature ; mais une grande partie du public en est encore à croire que dès l'instant que l'on porte un chef-d'œuvre à l'écran, le film est assuré pour le moins d'une valeur de principe. Comme si les qualités d'un chef-d'œuvre étaient transmissibles par simple décalcomanie !

Les producteurs ne font que spéculer sur cet état de fait et se moquent bien que l'on respecte ou non le roman. C'est le titre qu'il leur faut. Pourvu qu'ils puissent afficher Gabin, Fernandel, Aznavour et Brigitte Bardot dans *Les frères Karamazov*, on peut bien tourner n'importe quoi, assurés qu'ils sont que le public viendra voir non pas du tout *Les frères Karamazov* mais comment Gabin interprète le rôle de Dimitri...

Cette cuisine n'étant point dans l'ordre de nos préoccupations, nous la laisserons pour ce qu'elle vaut. Du moins retiendrons-nous cette autre salade, qui est le fait des adaptateurs, et qui consiste à *transposer dans le temps* une œuvre romanesque dont on garde cependant la structure originale et dont on suit le développement. Cet exercice frise la démence ou le gâtisme précoce. Il atteste en tout cas d'un solide mépris de l'œuvre dont, pourtant, on se sert, ou alors d'une totale incompréhension de ce qui la caractérise et en fait la valeur essentielle.

Lorsqu'un metteur en scène adapte *Thérèse Raquin* (par exemple), il ne lui suffit pas d'en transformer *de ce fait* les significations profondes, il lui faut encore en « moderniser » l'action. On garde, bien entendu, les situations, les mobiles — à peine transformés en raison du nouveau contexte — et l'on y réintroduit tels quels les personnages avec leur caractère et leur mentalité. En vertu de quoi on fait agir en 1960 des contemporains de Jules Grévy. Rien, dès lors, ne tient plus debout, l'état d'esprit des héros étant caractéristique d'une manière d'être et de penser, de mœurs qui sont de la petite bourgeoisie provinciale des années 1880.

Hors de ce contexte, en effet, *Thérèse Raquin* n'est plus *Thérèse Raquin* mais tout simplement le drame de deux amants qui se débarrassent d'un mari gênant et qui en éprouvent quelque remords. Toutes choses qui peuvent avoir lieu n'importe où, n'importe comment, n'importe quand, sauf de la manière décrite par Zola et de ses personnages dont l'existence même est conséquente de l'époque et du milieu dans lequel ils évoluent.

Cette façon d'agir témoigne, là encore, d'une conception stupide qui consiste à croire que l'action dramatique, l'étoffe romanesque, le caractère des héros sont des entités indéformables, des valeurs permanentes, qu'ils peuvent être transplantés sans encombre d'une infrastructure sur une autre. Or la structure qui donne au roman sa signification humaine, son authenticité psychologique, est conséquente de l'infrastructure sur

laquelle elle se fonde. Détachée d'elle, ce n'est plus qu'une abstraction, un propos théorique sans valeur *réelle*.

Rien, bien entendu, n'empêche de concevoir un drame analogue se déroulant de nos jours. Mais il suppose alors d'autres conjonctures, un tout autre état d'esprit et les implications d'une société sans commune mesure avec celle qui *fonde* le roman de Zola ; en conséquence de quoi un tel drame n'aurait plus rien de commun avec lui. Si l'on en veut donc changer toute l'infrastructure il n'est pas nécessaire de l'aller chercher.

On en dirait autant de n'importe quel roman. Un roman fait vivre autre chose que des abstractions : solidement imbriqués dans le temps et dans l'espace, les personnages qu'il met en scène, leurs mœurs, leur drame, ne peuvent être dégagés du contexte qui les détermine sans perdre aussitôt leur authenticité, leur valeur et leur sens.

« Tout sujet, disait Gœthe, dicte à l'auteur la forme idéale qui lui correspond ». Un contenu déterminé ne peut trouver son expression parfaite que dans une forme également déterminée, c'est-à-dire dans un art adéquat à ce contenu et à cette forme.

Sans doute un même contenu est-il susceptible de significations diverses. Ce sont les significations qu'on entend lui donner qui commandent la forme dans la mesure où, justement, elles en dépendent. On peut bien traiter un même contenu de cent façons différentes, chaque fois cependant on lui donnera un autre sens.

Nous sommes d'accord avec Jean Domarchi lorsqu'il dit : « Comment ne pas admettre que l'on ne saurait être fidèle à l'inspiration *profonde* d'une œuvre ancienne qu'en réalisant une œuvre nouvelle, d'un genre nouveau qui du simple fait qu'elle se sert d'une technique différente explicite le sens authentique que cette œuvre a pour nous et qui loin d'en trahir la signification initiale ne fait que l'approfondir. Lorsque Murnau par exemple, a donné une traduction cinématographique du *Tartuffe* de Molière et du premier *Faust* de Gœthe le langage expressionniste dont il se servait pouvait sembler en apparence une méconnaissance des situations profondes qui avaient présidé à l'élaboration du *Tartuffe* et du *Faust*. En fait il dévoile le contenu latent de deux œuvres qui exigent des équivalences plastiques autrement plus efficaces, autrement plus contraignantes que celles que propose le théâtre ». (*Littérature et Cinéma*).

Il est bien certain que si l'on entend signifier *autre chose*, retrouver un même « contenu latent » sous d'autres perspectives et d'autres cieux, l'adaptation ne pose aucun problème. On affirmera simplement que ce n'est plus une adaptation puisqu'adapter une œuvre c'est la transposer tout en en préservant le sens et les significations, faute de quoi on fait une œuvre différente. La chose est toujours possible ; elle est même souhaitable, mais ce n'est pas en éludant les problèmes qu'on les résout.

Bela Balasz disait déjà (*Der Geist des Films*) que l'adaptateur « ne doit utiliser l'œuvre existante que comme une matière première en la considérant sous l'angle spécifique de sa propre forme d'art, à lui, comme si elle était la réalité brute ; il n'a pas à s'occuper de la forme déjà conférée à cette réalité ».

Mais on voit bien que si cela est vrai lorsqu'il s'agit d'une recréation totale, d'un film se détachant résolument de l'œuvre dont il s'inspire, ce propos est insoutenable lorsqu'il s'agit d'une adaptation. On ne peut pas considérer une œuvre d'art — pièce ou roman — « comme une réalité brute » précisément parce que ce n'est plus une réalité brute mais une réalité déchiffrée, médiatisée. Il est impossible de ne pas s'occuper de la forme puisque c'est la forme d'une œuvre qui lui confère à la fois *pouvoir* et *sens*. Hors de cette forme il n'y a rien, si ce n'est une *intention*, c'est-à-dire un argument qui permettra à cette intention de se manifester. Réduire une œuvre d'art à son argument c'est exactement la nier comme œuvre d'art puisqu'à ce niveau elle n'existe que virtuellement, comme une quantité de *possibles* parmi lesquels l'auteur devra choisir, éliminer pour, justement, *construire*.

Choisissant d'exprimer la même chose que le romancier, l'adaptateur trahira nécessairement la forme romanesque ; et s'il entend la respecter il devra se contenter de mettre en images un monde signifié au lieu de *créer ses propres significations*. Le transfert est impossible. Comme le souligne fort justement René Micha, « *le langage de l'art est inséparable des signes* qui le manifestent. Modifier les formes ou les couleurs d'un tableau, c'est le détruire ou créer un nouveau tableau ; mettre un poème en d'autres mots, c'est le défaire ou faire un nouveau poème. Il semble qu'une œuvre soit parfaite (« faite » disait plus simplement Baudelaire) à proportion de sa nécessité : parce qu'elle ne souffre plus désormais aucune substitution. A la vie de l'esprit même — « lequel est une puissance de transformation toujours en acte », Valéry oppose « la composition d'un ouvrage de l'esprit, qui est chose finie ». Les brouillons que Dostoïevsky jette sur le papier en vue de *L'idiot*, les versions nouvelles qu'il continue de dicter alors que les premiers feuilletons ont paru, ces textes contradictoires sont l'image même de l'esprit créateur avant qu'il ait achevé son travail. Ils montrent que le romancier ouvre de toutes parts les chemins que peut suivre son héros, éprouve sous beaucoup de fables son caractère et ses paroles, ne le crée enfin que dans le langage. Une liberté sans frein va de pair avec une rigueur incessante : l'invention psychologique cède à l'univers des mots et des figures ». (*Cinéma et littérature*).

Il semble toutefois que l'adaptation — transposition terme à terme, valeur pour valeur — soit possible en regard d'une certaine catégorie de romans, ceux qui n'ont pour objet que de décrire des événements dont l'existence, fût-elle imaginaire, limite leur horizon.

Le passage du roman d'action à l'image filmique ne pose pas trop de problèmes pour la toute simple raison que le mot n'y est pas utilisé pour exprimer ou recréer comme en littérature, mais pour évoquer, pour disparaître dans l'image qu'il fait naître. On ne peut pas dire que le mot épuise son rôle dans la communication car il ne s'agit pas de communiquer d'une façon quelconque, indifférente, mais de donner à voir d'une façon aussi précise, aussi totale que serait la vision directe. Il y faut donc beaucoup d'art, mais un art que l'on qualifierait volontiers d'extra-littéraire bien qu'il ne trouve, lui aussi, sa raison

d'être que dans les mots. Le style de ces romans peut être remarquable ; il donne assurément une couleur, une évidence aux choses décrites, mais ces choses, ces faits, ces actes sont indépendants de la forme qui seulement les suggère à l'esprit. Tels sont les romans de Walter Scott, de Dumas, de Jules Verne ; ceux encore de Jack London, James Oliver Curwood, Stewart Edward White, Owen Wisters, etc... Dans ces œuvres le mot se fait image de quelque chose qui n'est pas « conditionné » par lui. La description ne cherche pas à recréer, elle veut donner la photographie précise de l'événement.

Néanmoins, même lorsqu'on transpose cette littérature descriptive en images filmiques, on ne peut éviter une contradiction qui tient à la nature même des deux modes d'expression. Ce qui est décrit dans le roman se constitue graduellement ; les choses apparaissent peu à peu au travers des phrases. Au cinéma elles sont immédiatement données, de telle sorte que le rythme est différent, le développement aussi. Ce qui en littérature est un résultat — et qui peut être un but — n'est au cinéma qu'un point de départ. Toutes choses que Godard laisse entendre lorsqu'il dit : « L'ennui, quand on écrit, c'est qu'on ne sait jamais s'il faut dire « quand je suis sorti il pleuvait », ou bien « il peuvait quand je suis sorti ». Au cinéma, c'est très simple, on montre les deux en même temps ».

Quant à prétendre « visualiser » les images romanesques, celles que la lecture fait naître dans l'esprit, c'est une absurdité. Outre que l'image mentale dépend du lecteur, elle se situe sur le plan du concept alors que l'image filmique est un donné objectif. Ce qui, au cinéma, correspond à l'image mentale c'est l'*idée* née d'une relation d'images et point du tout l'image elle-même.

Comme on l'a dit, l'image filmique nous défend d'imaginer le réel qu'elle nous donne à voir mais elle nous somme d'imaginer *avec* lui, de découvrir des rapports, des significations. Au cinéma l'objet n'est pas transparent au concept mais il y renvoie toujours. Le concept ne se laisse atteindre qu'à travers l'épaisseur du réel, c'est-à-dire d'une certaine *représentation* de ce réel, un réel individualisé, singularisé, envisagé sous un certain aspect et présenté dans un contexte qui lui donne un *sens*.

Pas plus qu'il n'y a de similitude formelle — sinon structurale — entre le langage verbal et le langage filmique, il n'y a de similitude entre l'image conceptuelle et l'image projetée sur un écran. Pas plus, d'ailleurs, qu'il n'y a d'identité entre le réel « donné en image » et la réalité qui suscite et constitue cette image.

« Si l'on me demandait d'illustrer le langage cinématographique tel que je l'imagine, dit encore René Micha, *fiction reflétant une forme qui la reflète à son tour*, vérité humaine devenue belle, je citerais une scène de la *Splendeur des Ambersons :* Joseph Cotten se présente à l'hôtel des Ambersons où l'attend Dolorès Costello. Entre eux, une porte de verre admirablement ornée, un vaste hall où donne le grand escalier et soudain Tim Holt qui ne veut pas que sa mère suive cet homme, et qui la repousse. Quelqu'un s'approche de Dolorès Costello et lui parle. Tim

Holt monte l'escalier, se heurte à sa tante qui lui reproche violemment sa conduite. En un instant la caméra, comme un fouet, a uni les auteurs du drame, les a touchés, retenus, abandonnés. Le récit s'est noué et le nœud se formait en même temps dans le langage. La demeure des Ambersons a été saisie d'un coup, l'escalier plutôt : main gigantesque qui les porte de la naissance à la mort ». (*Op. cit.*)

Laissant là l'adaptation et ses faux problèmes, on peut dire que le film, en ce qu'il est désormais capable non seulement de signifier la durée mais de la faire ressentir, d'en traduire les résonances psychologiques profondes, se rapproche effectivement de la structure romanesque.

Comme dans le roman, le film nous présente des personnages engagés dans une suite d'événements dont les liens ne sont pas univoques mais contingents, qui suscitent des significations non réductibles à elles-mêmes et dont la durée ne se contente pas d'étaler ou de sérier des situations mais révèle les individus, leur mobilité psychologique, leur ambiguïté. Un monde *ouvert* succède donc à l'univers clos des anciens films et, tout comme pour le récit, le problème consiste à introduire un temps libre dans une structure limitée. Alors que le nouvelliste va droit à l'essentiel, le romancier « se promène le long d'une route ». Le cours de son œuvre est lent et sinueux — fluvial. Une œuvre précise et ramassée comme *La princesse de Clèves* est bien davantage une longue nouvelle qu'un roman, la liberté créatrice devant pouvoir s'y développer à loisir, revenir sur elle-même, dégager des perspectives, confronter des points de vue.

Avant d'examiner jusqu'à quel point un film peut être construit comme un roman, il est bon de souligner plusieurs différences irréductibles.

Tandis que dans l'œuvre littéraire l'espace demeure conceptuel, la durée y est intensément ressentie puisque la texture romanesque, l'enchaînement des circonstances, l'évolution des personnages en dépendent et la construisent en même temps qu'ils en dépendent.

Le temps joue (ou peut jouer) un rôle tout aussi déterminant au cinéma, mais il y est toujours durée *de quelque chose*, d'une réalité objectivement et géographiquement située. Cette réalité spatiale est donc posée nécessairement avant la durée dont elle est le sujet. Or l'inertie de cet espace qui, cependant, affirme la validité du temps qui s'y rapporte, rend malaisée une véritable maîtrise de celui-ci. En d'autres termes, le temps du roman est construit *avec des mots*. Au cinéma, il est construit *avec des faits*. Le roman suscite un monde tandis que le film nous met en présence d'un monde qu'il organise selon une certaine continuité. *Le roman est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit.*

De plus, l'espace et le temps au cinéma composent un continuum analogue à celui de l'espace-temps réel (analogue quoique non semblable), un *tout* irréductible à toute prise de conscience unilatérale (spatiale *ou* temporelle). Sa perception est celle d'un flux incessant, d'un monde à la fois changeant et perpétuellement présent. Dans cet

écoulement global le passé est aboli comme étant ce qui n'est plus (bien qu'il demeure actuel dans la mémoire immédiate), le futur comme ce qui n'est pas encore. Ainsi que nous l'avons fait remarquer, au cinéma, tout comme dans la vie réelle, il n'est que du *présent*, un présent qui perpétuellement *devient*. Dans cette saisie, qui est saisie d'un devenir *qui se réalise*, d'un présent qui se fait, nous ne percevons *réellement* que de l'espace, un espace en mouvement. Nous ne pouvons pas en saisir la durée puisqu'elle s'identifie à notre perception, s'écoule et change avec elle — avec nous.

Au cinéma, pas plus que dans la vie réelle, nous ne pouvons *percevoir* la durée « qui se fait », la ressentir comme telle, à moins que le spectacle ne nous ennuie. L'action nous emporte avec elle : nous la percevons comme action, comme mouvement, non comme durée si, toutefois, nous avons la notion ou la conscience de cette durée — de quelque chose qui dure — lorsque nous rapportons la mobilité de ce qui change à ce qui ne change pas et qui est encore une référence spatiale. La durée objective n'est que la permanence d'une relation entre le monde et moi, laquelle relation ne se révèle que dans son acte *présent* manifestement *actuel*. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une substance qui persiste sous une forme qui change.

Nous ne pouvons percevoir — ou ressentir — la durée que lorsqu'elle est *vécue*, c'est-à-dire lorsque, depuis la mobillité d'un acte qui nous entraîne, nous considérons une réalité passée. Si je puis me mesurer à la faveur de mes actes, je ne puis le faire qu'en rapportant au moi présent un moi qui n'est plus, en me considérant selon une certaine extériorité temporelle. La saisie de la durée, fût-elle subjective, suppose une objectivation qui ne se fait et ne peut se faire que sur du passé. Ce n'est donc que par un acte de mémoire que nous pouvons saisir la morsure du temps, toute saisie immédiate n'étant que celle d'un état qu'il nous faut rapporter à un état antérieur pour en mesurer les effets, à quelque référence spatiale ou chronométrique pour en connaître la durée.

La psychologie de la durée est une psychologie du souvenir. Or aucun art mieux que le cinéma ne peut porter sur les faits de mémoire, actualisation et présentification étant la manifestation la plus tangible de son essence même.

Toutefois la durée subjective, ainsi que nous l'avons dit, est bien moins une durée réelle qu'un sentiment de durée et les choses vues par le souvenir ne sont jamais qu'une interprétation, une image mentale, nullement cette image objective que le cinéma donne toujours, dût la réalité représentée y être quelque peu transformée. Le cinéma ne peut pas saisir ce sentiment « de l'intérieur », le roman non plus d'ailleurs, mais la littérature permet de donner le change parce que l'imaginaire suscité par les mots y reste toujours imaginaire, parce que les images mentales pensées par le lecteur coïncident — pour lui — avec celles pensées par le héros, de telle sorte qu'il peut se croire à la place de celui-ci, pensant comme lui, se souvenant comme lui, éprouvant comme lui. Il se croit projeté dans son être quand il le tire à lui et le compose

à la mesure de son esprit. Du moins son esprit est-il en mesure de toujours le satisfaire...

Le roman, à l'inverse du film, permet une prise de conscience unilatérale. Tout y est fonction et en fonction de la durée. Les êtres, le décor, le paysage, imaginés par le lecteur, sont constamment soumis aux exigences de cette temporalité. Réduit à l'authenticité nécessaire d'un lieu et d'un milieu, l'espace demeure conceptuel, c'est-à-dire que le roman sollicite un monde qui apparaît et se construit autour d'une durée reconnue comme vraie. En outre, l'action du roman s'inscrit toujours au passé, même lorsque le style est au présent. Il ne s'agit jamais que d'une réalité *déjà faite* et non *se faisant :* elle doit exister nécessairement *déjà* pour que le romancier puisse la décrire. Du moins, s'il la construit avec ses mots, elle est toujours *déjà faite* pour le lecteur. De telle sorte que pour celui-ci (toujours en train de se représenter un personnage dans l'intériorité duquel il se projette) tout se passe comme si le moi présent (le lecteur qui a conscience d'être lecteur) se remémorait un moi passé (le héros agissant — venant d'agir — au fil des phrases), et cette objectivation, qui crée une distance temporelle, entraîne un sentiment de *durée vécue*, le jugement porté sur soi-même (ou sur un semblant) attestant de celle-ci. Au cinéma, au contraire, le spectateur qui s'associe au héros est toujours « en train » ou « sur le point » d'agir avec lui ; sa projection mentale est au présent. D'où un surcroît de fascination, de vérité vivante, mais une distanciation temporelle impossible — fort malaisée en tout cas.

D'un autre côté, le spectateur qui assiste au déroulement d'un film ne peut pas revenir en arrière à la façon du lecteur qui peut à loisir relire une page ou un chapitre (2). Sans doute peut-on voir un film plusieurs fois (la chose est même nécessaire lorsqu'il s'agit d'une œuvre véritable car, pas plus qu'on ne peut saisir la totalité expressive d'un poème ou d'une symphonie à la première lecture ou à la première audition, on ne peut saisir la totalité d'un film à la première vision), néanmoins à chaque vision nouvelle le déroulement est identique. La narration filmique doit donc être intelligible (sinon discernable dans toutes ses significations) au fur et à mesure de ce déroulement. Quel que soit le mode de narration adopté, il s'agit toujours d'exprimer le maximum de choses dans un minimum de temps dût ce temps être élargi aux dimensions d'un contenu romanesque. C'est l'évidente raison pour laquelle le cinéma fut, de prime abord, inscrit sous les auspices de la théâtralité et cultivé selon ses lois.

Nous l'avons dit : le cinéma est une écriture dont les termes sont des éléments spectaculaires. De ce fait, s'il veut satisfaire aux règles romanesques autant qu'aux nécessités de cette écriture, il doit, ne serait-ce que pour y parvenir, satisfaire d'abord aux règles et aux nécessités du spectacle.

(2) La chose est possible à condition de voir le film sur une table de montage. Et c'est ce que l'on fait lorsqu'on veut l'étudier sérieusement. Mais ce n'est là qu'un instrument de travail. Un film n'est pas fait pour être vu à la Mauritone par un spectateur isolé.

S'il lui est loisible de s'étendre, d'envisager des actions évoluant sur des plans multiples, aussi bien dans l'espace que dans le temps, s'il peut échapper à la concentration dramatique, il ne saurait échapper à la *centration*. Il faut que le film, aussi nombreuses et diverses qu'en soient les directions partielles, constitue une *unité globale* bien définie, c'est-à-dire axée et orientée non pas nécessairement vers une finalité ou vers une fin mais vers un *sens*. Il ne saurait échapper à cette nécessité sous peine de disperser l'attention et d'abolir de la sorte l'intérêt qu'il présente ou auquel il prétend.

Ceci dit, rien n'empêche le film de se développer comme un roman, d'en épouser les structures et la démarche, de cheminer deci, delà, de raconter une histoire qui se propose de mettre en valeur l'évolution sensible des caractères au gré des circonstances et du temps plutôt que de circonscrire un drame momentané, une crise passagère, de nouer ou dénouer à plaisir les fils d'une tragédie. On remarquera simplement que, les moyens de signifier n'étant pas les mêmes, les processus ne sauraient être identiques. Il ne s'agit point d'*imiter* le roman mais de saisir comme lui, quoique d'une façon différente, une certaine épaisseur temporelle, une durée qui assure, creuse, définit dans ses multiples perspectives l'authenticité psychologique des personnages mis en cause ; une durée qui sauvegarde leur libre arbitre ou leur accorde une certaine apparence de liberté. Il s'agit de suivre des personnages selon un développement logique à travers des situations toujours *contingentes*, soumises aux impulsions, au hasard, à l'imprévu, au lieu de les diriger, de les enfermer dans les limites contraignantes d'un drame qui nous semble toujours factice en ce que la marque du créateur y est trop manifestement visible. Non point cette marque qui est style et qui justifie de la création, mais cette autre qui s'introduit dans les données du problème en vue d'un développement prémédité, d'un équilibre dont la rigueur fige les choses au lieu d'en être la constante expression.

Nous reviendrons plus loin sur les questions de structure. Il nous suffira, pour l'instant, d'examiner en regard du roman ce qui peut être développé favorablement d'une façon cinématographique.

Le roman est un art relativement récent, la littérature ayant été essentiellement épique ou lyrique jusqu'aux approches du 18e siècle. Dans les premiers temps l'unique objet du poème fut de poser un archétype incarnant tout un ensemble de concepts ou d'aspirations collectives, figurant la question et la réponse d'une problématique morale ou religieuse. L'œuvre n'avait aucun caractère social au sens réaliste et objectif du mot mais la collectivité qui transparaissait derrière la geste du héros trouvait dans le mythe son expression achevée, l'immanence n'étant jamais qu'à l'image d'une certaine transcendance.

Dans le poème épique, comme déjà chez Homère, dit Georges Lukacs, « le transcendant se mêle inextricablement à l'existence terrestre et ce qu'il (Homère) possède d'inimitable repose justement sur sa parfaite réussite de le rendre immanent. (...) Car la question qui engendre l'épopée comme une réponse créatrice de formes s'exprime ainsi : comment la vie peut-elle devenir essentielle ? Et si Homère, dont

les poèmes constituent à proprement parler la seule épopée, demeure inégalable, c'est uniquement parce qu'il a trouvé la réponse avant que le développement historique de l'esprit permît de formuler la question ». (*Théorie du roman*).

Reflétant une conception du monde qui aboutit à un système homogène, l'art Grec est un art statique fondé sur l'harmonie et l'équilibre. Ce monde où tout est déterminé, achevé, cet univers clos où la fin est encore un commencement, ne pouvait trouver sa totale expression que dans la Tragédie. « Le héros tragique se substitue à l'homme vivant d'Homère et, parce qu'il reçoit de lui son flambeau en train de s'éteindre et qu'il le fait briller d'un nouvel éclat, il explique justement cet homme et le transfigure. (...) Les formes ne sont pas des contraintes mais la simple prise de conscience, la venue à jour de tout ce qui, au sein de tout ce qui doit recevoir forme, sommeillait comme obscure aspiration ». (G.L.) Toutefois, n'étant générateur de rien, puisque tout advient qui doit être et qui est inscrit d'avance dans les données du problème, le temps ici n'a aucun sens.

Au cours des siècles suivants, après que l'homme eut pris conscience de la durée à la suite surtout du Christianisme qui vint détruire l'immobilisme du monde grec, le héros devint une sorte d'intermédiaire entre Dieu et les hommes, l'archétype des vertus essentielles se manifestant dans l'accomplissement d'un certain devenir, triomphant de ce que le monde temporel offre de résistance à leur réalisation nécessaire. « L'état du héros est devenu de la sorte polémique et problématique ; il ne constitue plus la forme naturelle de l'existence dans la sphère des essences, mais un effort pour s'élever au-dessus de ce qui est purement humain, masse ou instincts. Le problème hiérarchique de la vie et de l'essence qui constituait un *à priori* informateur pour le drame grec et, par ce fait, ne pouvait jamais devenir objet de l'action, se trouve introduit dans le processus tragique lui-même ». (G.L.)

Entraîné dans un acte exemplaire, le héros montre comment l'homme peut réaliser son essence dans une société dont il est à la fois la vivante expression et la symbolique transcendance. Assumé quelquefois par un être authentique (Le Cid, Roland, Siegfried) alors sublimé et magnifié, il figure le destin exemplaire qui l'attache à une collectivité dont le sort se cristallise à la fois dans sa propre vie et dans l'image par laquelle il devient Mythe.

C'est à ce niveau seulement que le héros épique peut trouver place au cinéma, dans un univers stylisé où l'image hiératique qui le hausse au rang des demi-dieux exprime et signifie bien plutôt qu'elle ne lui donne un corps. Tels furent en effet Siegfried, Alexandre Nevsky, Ivan le Terrible. Mais des mythes à l'état pur comme Sisyphe ou Prométhée, Hercule ou Jason, des personnages qui disparaissent totalement derrière le mythe qu'ils sont devenus au cours des âges comme Achille, Ulysse, Hector, sont impensables au cinéma. Ou bien ce ne sont que les vivants symboles d'une représentation théâtrale (en insistant sur ce que le mot « représentation » suppose d'artifice et de convention), comme il en est de l'*Electre* de Cacoyannis, ou bien, réduits à ne pouvoir incarner que des concepts figés, dépouillés de leur signification sans pouvoir accéder jamais à quelque réalité vivante, ce ne sont, ce ne peuvent être que des images d'Epinal sans épaisseur et sans vie.

Avec Dante, les personnages « sont déjà des individus qui se dressent sciemment et avec énergie contre une réalité qui les emprisonne et deviennent, par cette résistance, des personnes véritables ». Mais, projetés dans le ciel ou l'enfer, c'est-à-dire hors du temps, ce ne sont plus bientôt que des images symboliques éternisant l'aspect le plus significatif de ce qu'ils furent.

En fait, ce n'est qu'avec le roman picaresque, intermédiaire entre le roman et l'épopée, que le héros, mythe ou archétype (non point devenu tel dans l'imagination populaire mais créé de la sorte par l'auteur) est descendu du monde conceptuel pour entrer dans la vie. Le picaro, en effet, s'affirme comme la négation délibérée du héros traditionnel, tant dans sa personnalité que dans le détail de ses actes. Apparu en 1557 avec les aventures de *Lazarillo de Tormes* (auteur inconnu), aventures reprises et achevées vers 1620 par H. de Luna, le roman picaresque accumule une quantité d'événements vus ou vécus par le personnage central. Qu'elles soient burlesques ou tragiques, cruelles ou sentimentales, ces aventures, qui visent à intéresser le lecteur, ne sont là que pour soutenir et justifier une constante critique des caractères et des mœurs. Elles mettent en relief les vices et les bassesses d'une époque et d'un milieu bien davantage que le picaro n'en figure les vertus essentielles. Ni bon ni méchant, cruel et rusé selon les jours et les circonstances ou facilement ému, celui-ci, qui subit d'une façon apparemment fataliste et désabusée les événements dont il est généralement la victime est une sorte de révolté passif. Le roman, de son côté, assez peu soucieux de la forme, égrène une suite de faits dont l'enchaînement accidentel ou insolite ne laisse pas d'être arbitraire. Le temps n'est qu'un écoulement monotone qui jamais ne forme ou transforme. Il permet simplement d'assurer la succession des aventures qu'il engendre et l'engagement du picaro ne dépasse guère l'instant qui le met en cause. Le réalisme apparaît toutefois en ce que les mobiles qui l'animent ne sont plus des idéaux théoriques et abstraits mais des réactions déterminées par la faim, le désir ou la vengeance. Naturellement pauvre et opprimé, il est désigné par le sort pour être la constante victime des puissants et des forts.

Qu'il s'agisse d'Antonio Gomez (*La Vie de Don Gregorio de Guadanas*) ou de Quevedo (*El Buscon — Don Pablo de Segovie*), l'aventure picaresque est avant tout un moyen de tourner par le biais un enseignement théologique et des principes dépassés, d'imposer une critique du féodalisme sous le couvert d'une histoire excessive et fantaisiste.

Don Quichotte est, lui aussi, une sorte de roman picaresque. Le héros n'est pas une entité incarnée ; c'est un hidalgo semblable à ceux que l'on rencontre alors, ici et là, errant sur les routes de Castille. La différence considérable, c'est que ce roman ne vise plus à une critique sociale à partir de faits extérieurs, mais à une critique morale portant

sur le combat que livre un idéal subjectif en butte à la bassesse et à la vulgarité de la vie matérielle. Or, pour objectiver ce combat, Cervantès fait de son hidalgo et de ses aventures au demeurant banales une caricature des romans de Chevalerie. Tant et si bien que Don Quichotte se trouve, d'une part à endosser la défroque d'un mythe et, d'autre part, à symboliser une attitude devant la vie. La transcendance s'affirme et se révèle à travers une immanence caricaturale dont la raillerie porte sur tout autre chose qu'elle-même. Il s'ensuit une sorte de dédoublement ou de superposition : En raison de sa vérité humaine, de ses significations profondes, le personnage prend, avec le recul du temps, toutes les apparences d'un mythe, mais à travers l'image d'un mythe déchu, ridiculisé bien plutôt que revalorisé, et qui offrait en sa forme vide et désincarnée la structure nécessaire à l'instauration d'un sens nouveau. Une âme nouvelle anime une carapace dont elle avait besoin sans doute pour affirmer sa nouvelle splendeur. « Cette interpénétration de poésie et d'ironie, de sublime et de grotesque, de divin et de monomaniaque, dit encore Georges Lukacs, était si fortement liée à la situation de l'esprit dans le temps qui la vit naître, que le même type de structure mentale ne pouvait se manifester, en d'autres temps, que sur d'autres modes, sans être jamais en mesure de retrouver la même signification épique ».

Quoi qu'il en soit, pour nous, au 20e siècle, Don Quichotte est l'expression, la figuration d'un mythe. Comme il arrive toujours en pareil cas, le mythe a dévoré l'homme. Le héros ne nous apparaît plus, ne peut plus nous apparaître qu'à travers ses propres significations. Un tel personnage est donc aberrant au cinéma parce que la vie le cède au sens, à l'idée dont elle fut cependant créatrice. N'agissant qu'en raison et à la faveur des significations dont il est chargé (ou le semblant dans la perspective actuelle), c'est un symbole mis en images. Et c'est bien ainsi, tel un fantoche, qu'il nous est apparu chaque fois qu'on a voulu le mettre en scène. Son existence ne peut plus être qu'entre les lignes du roman, autour des idées qu'il suggère : il n'adhère plus au réel.

Ce n'est pas que le cinéma soit rebelle au mythe, bien au contraire. Mais une chose est de mettre en images un mythe « cristallisé » en ses significations littéraires, devenu pur concept, une autre de donner à un être vivant le sens et la valeur d'un mythe.

L'exemple est assez frappant en ce qui concerne le personnage de Charlot qui est bien le seul mythe authentique fabriqué, signifié par le cinéma. Non seulement il figure dans le monde actuel ce qu'ont pu figurer à leur époque Sisyphe, le Juif errant et Don Quichotte mais, en tant que personnage, c'est-à-dire en tant qu'individu — et pas plus que Don Quichotte à l'origine —, Charlot n'est et ne saurait être l'incarnation d'un mythe. Comme tel, ce n'est rien de plus qu'un vagabond sentimental, rebelle à tout ce qui lui est imposé du dehors ; un être libre qui veut préserver sa liberé, mais égocentrique, introverti, instaurant en place du monde extérieur et des structures sociales son univers à lui, qu'il tient pour seul vrai. Ainsi, par son attitude devant les hommes et devant la vie, Charlot atteint aisément aux dimensions et au sens du mythe. Mais le myhe n'est pas en son être concret : il est *au-delà,* dans

les significations qu'il projette autour de lui. Il demeure conceptuel quand Charlot ne cesse d'être vivant.

Et nous voyons ici l'un des avantages considérables du cinéma sur la littérature : Parce que Charlot est un être réel agissant visiblement dans une réalité vraie, son propre mythe ne peut le dévorer. Le geste est là, objectif et concret ; il ouvre au mythe toutes les perspectives possibles et imaginables mais il ne peut et ne pourra jamais disparaître totalement derrière lui, quand le personnage imaginaire de Don Quichotte se trouve inéluctablement absorbé par les concepts mêmes qu'il suscite.

Cet exemple souligne autre chose encore. Si l'on admet qu'il y a une large part de Don Quichottisme dans l'attitude de Charlot (qui est bien autre chose encore), cette attitude permet de se rendre compte du transfert des significations d'un même « type » (ou d'un type analogue) à travers des époques différentes. Dans un certain sens, Charlot c'est Don Quichotte parmi nous ; un Don Quichotte créé et suscité par le monde moderne, en constant rapport avec son siècle, et point du tout la « modernisation » d'un héros qui, introduit dans un contexte actuel, serait tout simplement absurde. L'épopée de Charlot est, pour notre siècle, ce que fut pour le sien celle de Don Quichotte, mais leurs significations respectives, quoique parallèles, sont totalement différentes.

Passant par delà Lesage, Richardson et Fielding qui ont peu à peu transformé l'aventure picaresque en roman de mœurs, en mélodrame social parfois (*Clarisse Harlowe*), resserrant les nœuds de l'action jusqu'à concevoir une structure trop souvent déterminante (il y a dans *Tom Jones* bien peu d'épisodes qui ne servent pas à la marche de l'intrigue), par delà Daniel de Foë dont le *Moll Flanders* néglige enfin l'aventure extérieure pour sonder la profondeur des âmes avec un réalisme cruel, on en arrive à *Tristram Shandy,* au *Voyage sentimental* de Sterne, qui sont les premiers récits absolument libres et désossés. Toutefois, guère plus que les chefs-d'œuvre de Rabelais ou de James Joyce, ce ne sont là des romans au sens exact du mot.

En fait, le roman « romanesque » commence avec Stendhal, avec Balzac. Leurs ouvrages pourtant sont impossibles au cinéma ; ceux de Balzac en particulier qui jamais n'ont pu prêter à une adaptation convenable. Compte tenu des difficultés susdites on peut remarquer que les héros balzaciens sont toujours faux à l'écran. Sans doute parce que leur vérité, dont on ne contestera point qu'elle soit prodigieuse, est une vérité *littéraire* — uniquement et fondamentalement littéraire.

Le roman balzacien, en effet, est le reflet d'une pensée bourgeoise qui trouve son expression concrète dans les actes et la manière d'être de personnages construits à son image. Fortement typés, ils incarnent les principes et les idées-force du moment, expriment les aspirations sociales et morales du milieu qu'ils représentent. Leurs actes mesurent l'opposition nécessaire entre l'intériorité de l'être et un certain équilibre collectif. Fussent-ils vainqueurs, ils ne le sont jamais qu'au prix d'une renonciation nécessaire, d'une « mise en ordre » de leurs aspirations devant les exigences de la morale bourgeoise. Rastignac, Vautrin,

relèvent encore du *héros*, du personnage *épique*. Ils tiennent leur existence de la formalisation d'un concept bien plus que de manifestations dont le sens ne dépasse jamais l'individu et les contingences au travers desquelles il se débat. Tout comme des acteurs de théâtre ils assument le *rôle* qui leur est assigné. Leur vérité, toute d'observation, est dans l'expression littéraire qui coïncide avec l'idée qu'on se fait d'eux et dont ils sont le vivant symbole. Autrement dit, ils sont plus *vrais* que *réels*, leur réalité étant le produit synthétique de tout un complexe d'attitudes, de pensées et d'idées qui jamais ne se rencontrent à l'état pur.

Reprenons le personnage de Juliette, dans le théâtre de Shakespeare. Juliette a quatorze ans. Considéré objectivement, le texte qu'on lui fait dire est impossible. Jamais une fillette de cet âge ne saurait penser de pareilles choses ni les exprimer avec une telle perfection. Mais Juliette n'exprime pas du tout ce qu'elle ressent comme cela pourrait être s'il s'agissait d'une conversation réelle. Ses paroles traduisent d'une façon idéale l'idéal des sentiments et des pensées d'une adolescente en proie aux premiers émois de son cœur. Et Juliette les prononce bien moins qu'elles ne suscitent un être fictif auquel une actrice prête sa présence et sa voix. C'est bien pourquoi la présence d'une Juliette *réelle* dans un Vérone *réel*, comme il advient au cinéma, flanque tout par terre. Ou bien Juliette, en tant qu'être réel, ne *peut pas* prononcer le texte de Shakespeare qui devient ridicule, ou bien elle le prononce et disparaît derrière l'artifice de son personnage. Le texte de théâtre invoque une essence ou une transcendance ; l'immanence doit donc se faire transparente à celle-ci et n'exister qu'à titre indicatif : décors de carton, actes et personnages « représentés » et non réellement vécus. Si le réel est là, l'invocation n'a plus de sens.

Certes les personnages de Balzac ne sont ni des entités ni de pures essences. Mais, à un degré moindre, leur mise à l'écran souligne le constant décalage d'un imaginaire *figuré* agissant dans un monde *vrai*. A moins que le film ne retrace une histoire légendaire (et bien que les individus mis en scène dans une histoire quelconque puissent de toute évidence faire acte d'héroïsme), le *héros*, entendu au sens épique du mot, est impossible au cinéma.

On a relevé assez souvent le schématisme de certains personnages qui, dans les films, paraissent toujours plus ou moins stéréotypés. Un examen attentif — laissant de côté les histoires niaises et les mauvais films — montrerait cependant qu'ils le sont beaucoup moins qu'en littérature et que, s'ils le sont, c'est dans la mesure où l'histoire les enferme dans des circonstances qui ne les font jamais apparaître que « d'un seul côté », sous un éclairage uniforme. Et puis les personnages d'un film sont effectivement *présents* quand l'imaginaire où se meuvent les autres atténue les accents trop marqués. Ainsi, dans l'œuvre de Balzac, Rastignac est un *type* ; au cinéma ce n'est plus, ce ne peut plus être qu'un *stéréotype*. Il n'est amené à la vie que par la toute-puissance du verbe. Or, au cinéma, les êtres ne prennent pas corps à travers un concept ; c'est le concept qui, éventuellement, se laisse voir à travers eux :

ils sont toujours *déjà là*. Il n'y a schématisme que lorsque le personnage renvoie trop visiblement, trop exclusivement au concept, lorsqu'il se trouve, comme nous venons de le dire, « enfermé » dans un drame qui en épuise les apparences. Un personnage n'est *vrai* au cinéma que lorsqu'entraîné par des circonstances qui le dépassent, dont l'histoire développe la nécessité et l'inéluctabilité il demeure cependant disponible, détaché des impératifs de la dramaturgie et de la conduite arbitraire des événements. C'est bien pourquoi la vérité de l'être se manifeste davantage dans une histoire dont le souci est bien moins d'aboutir à une *unité* qu'à une *totalité* sans commencement ni fin. On y peut voir s'épanouir une vie qui enveloppe tout, quand l'excessive finalité d'une construction *à priori* enveloppe et cristallise jusqu'à la spontanéité elle-même.

Cette construction proprement, définitivement romanesque, et qui dépasse les normes du roman balzacien, apparaît avec Flaubert.

« Le temps possède dorénavant une existence impitoyable et personne ne peut plus nager à contre-courant de sa direction univoque, ni davantage en régler le cours imprévu en le soumettant aux digues de l'*à priori*. Mais un sentiment de résignation reste vivace : il faut bien que tout cela vienne de quelque part et aille quelque part ; la direction peut bien ne trahir aucun sens, elle reste pourtant une direction. Et de cette résignation d'un être devenu adulte procèdent les expériences authentiquement épiques — parce qu'elles donnent naissance à des actes et que des actes les ont elles-mêmes engendrées — de la temporalité : espoir et souvenir.

(...) « L'*Education sentimentale* de Flaubert repose sur une telle expérience vécue de la temporalité et c'est parce qu'elle y fait défaut, au contraire, parce qu'ils ne saisissent le temps que sous son aspect négatif, que les autres grands romans de la désillusion sont des échecs. Parmi les ouvrages importants de ce type, l'*Education sentimentale* est apparemment celui qui manque le plus de composition ; l'auteur ne tente aucun effort pour vaincre, par un processus quelconque, le morcellement de la réalité extérieure en fragments hétérogènes et vermoulus, ni davantage pour suppléer au manque de liaison et de symboles sensibles par une peinture lyrique d'états d'âme : les morceaux du réel restent simplement juxtaposés dans leur dureté, leur incohérence, leur isolement. Et l'auteur ne confère au héros du roman une importance particulière ni en limitant le nombre des protagonistes et en faisant converger rigoureusement toute la composition sur le personnage central, ni en rehaussant sa personnalité afin qu'elle se détache de toutes les autres ; la vie de Frédéric Moreau est tout aussi inconsistante que le monde qui l'entoure ; ni dans l'ordre du lyrisme ni sur le plan de la contestation son intériorité ne possède de puissance pathétique capable de faire contrepoids à cette inanité. Et ce livre pourtant, le plus typique de son siècle en ce qui concerne la problématique du roman, est le seul qui, avec son contenu désolant que rien ne vient édulcorer, ait atteint la véritable objectivité épique et, grâce à elle, la positivité et la force affirmatrice d'une forme parfaitement accomplie.

« C'est le temps qui est l'instrument de cette victoire. Son cours non entravé et ininterrompu est le principe unificateur de l'homogénéité qui polit tous les fragments hétérogènes et les relie, par un rapport sans doute irrationnel et inexprimable. C'est lui qui met de l'ordre dans l'imbroglio des personnages et qui leur prête l'apparence d'une réalité organique se développant par ses propres forces : sans aucune signification visible, des personnages surgissent et disparaissent à nouveau, entrent en rapport les uns avec les autres, rompent les liens qu'ils viennent de nouer. Mais dans ce devenir et ce rejet dans le passé, étrangers à tout sens, qui étaient là avant les hommes et qui leur survivront, les personnages ne sont pas simplement insérés. Au-delà des événements et de la psychologie, ce flux du temps confère sa totalité propre à leur existence ; si contingente que soit l'apparition d'une figure du point de vue pragmatique et psychologique, elle surgit cependant d'un continu existant et vécu et l'atmosphère qui l'entoure, du fait qu'elle est soutenue par un seul et unique courant de vie, supprime le caractère accidentel de ses expériences vécues et le caractère isolé des événements au sein desquels elle apparaît.

« La totalité de vie qui sert de support à tous les hommes devient ainsi quelque chose de dynamique et de vivant : la grande étendue de temps qu'embrasse ce roman, qui articule les hommes et les générations et rapporte leurs actions à un complexe historique et social, n'est aucunement un concept abstrait, une unité mentale construite après coup comme l'est celle de la *Comédie humaine* dans son ensemble, mais une réalité qui existe en soi, un continu concret et organique ».

Cette longue citation de Lukacs (*op. cit.*) nous montre à quel point le temps, tout d'un coup, devient facteur dynamique. D'étendue temporelle il devient *praxis*. Nous verrons que c'est dans ce sens seulement que le cinéma peut égaler la littérature, son aptitude à structurer un continuum spatio-temporel le prédisposant à saisir le cours des choses en fonction justement de cette *praxis*.

Par ailleurs, le renoncement au héros, à l'exceptionnel, rapproche encore les données du roman des capacités d'investigation du cinéma. Il s'agit de saisir les rapports de l'être concret et du monde, considéré non plus comme principe mais comme contingences. Le personnage central tend de plus en plus vers l'être *quelconque* (intéressant par ses qualités personnelles, son caractère, sa psychologie ou sa pathologie mais dépouillé des vertus de l'archétype), c'est-à-dire *quotidien*, par lequel et grâce auquel nous prenons conscience des faits et gestes d'une société en marche, et non plus un surhomme incarnant les forces vives d'une société figée. Imbriqué dans le réel, le roman, de la sorte, redevient véritablement épique, la forme vraie de l'épopée, une épopée vécue et non plus signifiée. Comme le dit encore Lukacs, « l'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie ». C'est cette recherche, cette édification qui devient épique : la démarche de l'homme devant lutter contre ses propres démons, contre ceux de la forêt, contre les sables qui l'enlisent et non plus l'acte simple du bûcheron qui abat des troncs d'arbre.

Si l'on parle encore d'Eugénie Grandet, de César Birotteau, d'Anna Karénine, de Raskolnikoff comme d'autant de figures *typiques*, il est flagrant qu'on ne parle ni d'Ivan ni de Dimitri mais *des* Karamazov. Nekludov, Natacha, Lantier, Coupeau, Achab, ne nous intéressent qu'à travers *Résurrection*, *Guerre et Paix*, *Germinal*, *L'Assommoir* ou *Moby Dick*. Tolstoï, Zola, ont marqué ce grand tournant dont L'*Education sentimentale* fut le prélude.

De ce fait, le romancier est parvenu peu à peu à prendre conscience de la réalité *objective* de ses personnages. Sortant de leur conscience où, se croyant pourvu de droits divins, il s'était installé pour dire, juger, penser à leur place, il les a considérés « de l'extérieur », tout comme le cinéaste avec sa caméra. Comme lui, il en est venu à voir les choses et le monde de divers points de vue.

« Tant que l'intérêt demeure centré sur les avatars d'un individu, rappelle Claude Edmond Magny, le roman n'a que faire d'un point de vue sans cesse modifié sur les événements qu'il rapporte : le lecteur étant invité à s'identifier avec le héros, l'appareil enregistreur demeure fixe, puisqu'il est la conscience même de celui-ci. C'est seulement lorsque, vers la fin du XIX^e^ siècle, les écrivains dépassant l'être particulier se sont mis à vouloir dessiner la fresque d'une famille, voire d'une époque, qu'ils ont dû assouplir leur technique. L'introduction dans le roman de « changements de plan » analogues à ceux du cinéma est rendue nécessaire par la grande transformation intérieure du roman, qui débute avec Zola et se développe pleinement de nos jours, singulièrement en Amérique : le passage du roman histoire d'un individu au roman histoire d'une collectivité, l'évolution du récit vers un art impersonnel. (...) Le roman qui n'est plus centré sur un individu, celui qui veut avant tout *signifier* (3) doivent recourir à la succession des plans comme au seul artifice technique qui leur permette, d'une part d'atteindre la complexité voulue au sein d'un récit continu, d'autre part, tout en gardant la même objectivité que le cinéma, de transformer assez les scènes décrites pour les adapter au dessein poursuivi et leur faire exprimer le sens profond de l'œuvre ». (*Le roman américain*).

André Gide, déjà, reprochait à Martin du Gard « l'allure discursive de son récit ; se promenant ainsi tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère, chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan, jamais leurs lignes ne se mêlent et, pas plus qu'il n'y a d'ombre, il n'y a de perspective. C'est déjà ce qui me gêne chez Tolstoï. Ils peignent des panoramas : l'art est de faire un tableau ». (*Journal des Faux-Monnayeurs*).

« Tous les personnages des *Thibault* sont vus de face, comme au théâtre, dit encore Claude E. Magny. Sur ceux des *Faux-Monnayeurs* au contraire, Gide nous offre sans cesse les incidences les plus diverses par une technique si semblable à celle du cinéma que certaines scènes

(3) Il n'est pas nécessaire d'insister sur la différence considérable qu'il y a entre un art où tout est *signifié* et celui qui *veut signifier*. Là où, dans le premier, tout est acquis, *statique*, tout, dans le second, est *dynamique*, fonction du devenir, du changement.

du livre semblent prêtes à être filmées. (...) Grâce à cette technique, Gide peut réaliser l'une de ses ambitions essentielles : écrire un roman qui possédât la complexité même de la vie, qui fût comme elle multiple, indéfini, continu ; bref un livre dont la dernière phrase ne puisse être que le célèbre « Pourrait être continuée ». (*Op. Cit.*)

Etablir la durée romanesque, en mesurer le sens, ne consiste donc pas à considérer l'écoulement du temps à la façon seulement d'un observateur qui regarderait couler le fleuve depuis un endroit de la rive ou, ce qui revient au même, qui regarderait le paysage en se promenant le long d'une route. Il s'agit d'avancer dans le paysage, de franchir les obstacles, de descendre ou de remonter le fleuve, en bref, de se mouvoir dans l'espace pour mieux en saisir la durée et leurs constants rapports, d'être à la fois « en dehors » et « en dedans », tout comme au cinéma où nous nous associons au regard d'un personnage après l'avoir considéré dans ses déplacements.

Profitant des enseignements de James Joyce (autant que de Proust, de Gide et du cinéma), Faulkner, Dos Passos, vinrent apporter à l'art romanesque cette ultime perfection. Nous avons dit à quel point l'art de Dos Passos était proche de la construction filmique (4). Mais là où nous saisirons mieux sans doute l'analogie et l'irréductible différence du cinéma et de l'art littéraire, tout ce qui justifie à la fois de la possibilité de mettre à l'écran les personnages du roman moderne (depuis Zola), ces romans eux-mêmes, et de l'impossibilité de signifier comme eux — surtout en ce qui concerne le roman américain contemporain (§ 29) —, c'est en considérant l'« école objectale » qui représente l'actuel aboutissement des principes du cinéma appliqués à la littérature.

« Sur la pellicule, dit Robbe-Grillet, les choses n'existent que comme phénomènes ; elles ont obligatoirement une forme, et celle-ci se présente soit d'un côté soit de l'autre, jamais de plusieurs côtés en même temps ; quant à leur intérieur, il n'a de réalité que s'il parvient à se montrer au dehors. Sous l'influence, ou non, de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. D'où est vu cet objet ? Sous quel angle ? A quel éclairage ? Le regard s'y arrête-t-il longtemps ? ou passe-t-il sans insister ? Se déplace-t-il, ou bien reste-t-il fixe ? Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récusé. Ce n'est plus Dieu qui décrit le monde, c'est l'homme, un homme. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un œil d'homme. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur. » (*Pour un nouveau roman*).

En dépit des apparences, il s'agit en effet d'un retour au *subjectif*. Nous ne sommes jamais « dans » la conscience du héros, c'est évident ; mais dès qu'il a été situé en un lieu quelconque, on regarde *avec lui*, on voit et l'on éprouve *comme lui*. Ce qui revient à dire que cette école qui

(4) Pour une plus ample analyse nous renvoyons le lecteur aux études remarquables de C.-E. Magny (*op. cit.*) et de G.-A. Astre (*Dos Passos*. Ed. des Lettres Modernes).

s'est donnée pour but la description minutieuse du monde et des choses *telles qu'elles se présentent au regard* nous renseigne bien moins sur ces choses que sur la façon dont elles sont vues. Bien plus que la chose regardée qui, d'objet, devient sujet d'un regard c'est ce *regard* qui nous intéresse. Plus que jamais le monde extérieur apparaît comme une objectivation du subjectif. Il s'agit d'une réalité transposée, c'est-à-dire « structurée » au moyen d'un assemblage de mots, d'une sorte de moule qui imprime dans la conscience du lecteur la *sensation* de la chose vue, c'est-à-dire la *vision* de cette chose. Loin d'être immédiat, le réel est plus que jamais médiatisé. Conséquent d'un regard, le moindre objet éclate en poésie et le roman se fait poème où il ne prétendait qu'à décrire. Au lieu que l'attention — ou l'intention — disparaisse derrière le monde vu, c'est le monde regardé qui disparaît derrière le regard pour transparaître à travers lui, alors chargé d'un sens qu'il n'avait pas, d'une signification qui en même temps l'exalte et l'anéantit.

Il paraît donc difficile de dire avec Colette Audry que « le regard que posent sur la jetée le héros du *Voyeur* ou sur le dos de sa femme le mari de *La jalousie* est un regard sans arrière-fond, à fleur de paupière, le regard deshumanisé, désensibilisé, objectal en un mot, d'une simple lentille de verre, d'un pur *objectif* », car cette désensibilisation n'est que dans le *ton* du récit, un récit dont l'apparente indifférence — l'objectivité — fait oublier l'attention, la saisie des choses qui est *déjà* une intention. Fût-il transparent au réel, l'objectif doit encore compter avec la sensibilité de l'émulsion !...

Plus difficile encore de prétendre avec Michel Mourlet que « chaque fois que le cinéma et le roman décrivent le même objet, le cinéma l'emporte sur le roman » (5), car il ne s'agit pas de *décrire* mais de restructurer une sensation. Le cinéma, lui non plus, ne décrit pas car un film, ce ne sont pas seulement des images mais une certaine façon d'organiser, de « donner » un monde, de le *construire*. Toutefois, le cinéaste ne crée pas le réel : il compose avec lui. Sa vision est une façon personnelle de voir les choses quand, ici, les choses s'élaborent à la faveur d'une construction verbale. Le but n'est donc pas la simple présence concrète, opaque et neutre de l'objet mais la façon de le — et de la — produire.

Là encore, on *invoque* un monde quand, au cinéma, c'est avec une matière brute arrachée au réel qu'on reconstruit l'univers en lui donnant un autre sens. Si je ne craignais de jouer sur les mots, je dirais que, tout comme en littérature, le poème filmique est une façon d'objectiver le subjectif mais que l'auteur n'y parvient jamais qu'en « subjectivant » — en interprétant — un réel objectif. Considérant par exemple le mouvement de flux et de reflux que le héros du *Voyeur* observe au début du roman nous dirons qu'au cinéma c'est l'onde qui deviendrait poème tandis qu'ici c'est le poème qui se fait onde. Une fois encore le cinéma commence où finit la littérature : l'objet de l'un est sujet de l'autre.

(5) In *Cinéma et Roman*, Revue des Lettres Modernes, 1958. Colette Audry : « La Caméra d'Alain Robbe-Grillet ». Michel Mourlet : « Cinéma contre roman ».

Comme on l'a vu déjà, c'est la littérature qui paraît être la plus proche du cinéma (parce qu'elle en utilise les procédés) qui s'en montre la plus éloignée. Elle démontre en tout cas l'irréductible opposition de ces deux formes d'art en faisant voir clairement que les mêmes procédés y agissent exactement en sens inverse. Si donc le film se trouve devant une même problématique que le roman en ce sens qu'il peut, tout comme lui, être un art du récit, si sa démarche peut être analogue, il ne saurait agir de la même façon ni, donc, signifier les mêmes choses.

N'en déplaise à Astruc, la caméra ne sera jamais au bout d'un stylo pas plus que le stylo, jamais, ne sera au bout d'une caméra.

15

Le Fond et la Forme

76 *Importance et valeur du sujet*

Aucune perfection formelle jamais ne permettra à une œuvre d'être pleine et suffisante si cette forme ne met pas en valeur un certain contenu qui la justifie et pour l'expression duquel elle est faite.

C'est là une vérité évidente. Mais il est indispensable de revenir aux définitions de base afin d'éviter les confusions que bien des interprétations contradictoires ont jetées dans l'esprit du commun.

Pour commencer, nous distinguerons l'*intrigue* et le *sujet* en soulignant de la sorte la différence radicale que nous entendons faire entre des choses que toujours on identifie. Pour la plupart des gens en effet — et pour bien des critiques — le sujet c'est l'intrigue. Non point parce que l'on considère cette intrigue comme le but essentiel de l'œuvre mais parce que l'on voit en elle — et en elle seule — le substrat qui permet de donner une assise aux significations. Ainsi l'histoire devient-elle la *matière à signifier*, la forme n'étant comprise que comme un moyen de communication, une façon particulière de porter à la connaissance de chacun quelque chose qui existerait en soi indépendemment d'elle.

Nous maintiendrons au contraire que le support c'est la forme, l'intrigue n'étant que le prétexte qui permet de relier de proche en proche des événements susceptibles d'avoir un sens.

Si l'on considère par exemple un bon film moyen comme *La Strada*, nous dirons que l'intrigue ce sont les événements qui nous permettent d'entrer en contact avec des êtres choisis, la suite des expériences qu'ils sont amenés à vivre et qui les révèlent tant à nous-mêmes qu'à leurs propres yeux. Le sujet, c'est ce qui *découle* de ces événements. C'est, ici, la prise de conscience de Zampano qui, indifférent aux sentiments de Gelsomina, à Gelsomina elle-même, s'aperçoit de tout ce qui lui manque une fois qu'elle n'est plus, de l'importance de cet être apparemment insignifiant, de toute la richesse humaine qui était en elle et qu'il a perdue. Toutes choses qui peuvent se résumer en cette simple phrase : « Un seul être nous manque et tout est dépeuplé ». Le tragique, c'est qu'il est trop tard et que l'univers, vide désormais, se referme autour de lui, inexorablement.

Le sujet, c'est donc ce que d'aucuns appellent la « morale de l'histoire », terme qui ne convient qu'aux œuvres de caractère didactique, aux films « à thèse », à tous ceux dont les intentions démonstratives règlent d'avance les modalités de l'intrigue. Le sens est alors sans fondement authentique, l'arbitraire des situations dénonçant presque toujours l'artifice d'une orientation préconçue. C'est pourquoi nous préférons dire que le sujet d'une œuvre c'est son *contenu latent*, ce qui est signifié tout au long sans être jamais explicité ni même explicite et qui se dégage peu à peu dans la conscience du spectateur.

Le « contenu », au sens large du mot, c'est donc à la fois l'intrigue et le sujet. C'est l'ensemble des faits devenus *signifiants* et pas du tout l'histoire réduite à un schème dramatique quelconque ou à des intentions non formalisées.

La forme, c'est la structure donnée à l'enchaînement de ces faits en vue d'exprimer ce qu'ils ne sauraient exprimer sans son intermédiaire ; c'est ce qui donnerait à ces mêmes faits un tout autre sens s'ils étaient autrement formalisés. Le style n'est que la manière de constituer cette forme en regard de ce qu'elle a pour mission de signifier.

S'il n'y a aucune commune mesure, aucune identité d'aucune sorte entre un mot et la chose qu'il désigne, l'image, elle, n'existe que par les choses dont elle est l'image. On peut donc dire, comme nous l'avons fait, que l'image filmique est *un réel donné en image*, le « fantôme » d'un contenu qui subsiste en elle en tant que forme, le contenu étant aussi bien, d'un certain point de vue, « tout ce qui est représenté » et auquel la représentation donne un *sens*.

On ne saurait donc, et moins au cinéma que partout ailleurs, établir quelque distinction entre le fond et la forme : l'un n'existe que par l'autre.

Rien n'est plus absurde que cette distinction d'où sont parties les vaines querelles du formalisme en art. A croire que les valeurs considérées ne se réfèrent qu'à elles-mêmes ou à un « en soi » tout théorique dont on ferait le critère absolu du jugement. Le réalisme bourgeois et le marxisme qui en sont — pour des raisons inverses — à l'origine se rejoignent curieusement dans l'idéalisme naïf.

L'art pour l'art — la forme pour la forme — n'est que l'aboutissement de principes esthétiques mal compris. Dans cette optique la beauté et l'harmonie sont tenues pour des nécessités suffisantes. Les arts plastiques peuvent dans une certaine mesure, justifier de cette conception mais en littérature, au cinéma, rien ne saurait être plus vide de sens. Une forme parfaite appliquée à une histoire indigente ne lui donnera jamais l'intelligence dont elle est dépourvue et l'on pourrait se demander de quelle perfection il s'agit. Ce ne serait jamais que la beauté (strictement picturale ou plastique) des images, l'aisance d'un rythme sans objet, la parfaite application d'un procédé qui, n'étant pas commandé par une nécessité interne, ne témoignerait plus que de son inutilité.

A moins que cette beauté, cette perfection, détachées d'une histoire médiocre, ne servent au déploiement de quelques idées. Témoignant d'un contenu étranger elles n'en signifieraient pas moins — nécessairement

— *quelque chose*. Le danger, c'est que l'histoire, fût-elle un simple prétexte, ramène toujours, de par son existence même, les significations dans son sillage immédiat. Le prétexte doit donc être valable et susceptible de justifier de telles échappées car le décalage entre la niaiserie d'un argument et l'ambition des thèmes brodés à l'entour est toujours au détriment des deux. La sottise de l'histoire n'en devient que plus évidente et plus évidente la vanité d'un message fondé sur du vide. Le cinéma français des années vingt (dit d'avant-garde) eut à souffrir de telles contradictions. On peut imaginer ce que serait *La porteuse de pain* écrite par Paul Valéry...

Le contenu est donc conditionnel de l'œuvre par laquelle il se révèle. Mais, étant admis une fois pour toutes qu'il ne saurait y avoir d'œuvre authentique qui ne soit l'expression d'une idée, d'un sentiment (ou de toute chose valable à un point de vue quelconque), il est clair que ce « contenu » doit être communiqué et qu'il ne saurait l'être autrement que par une forme. Ce n'est que par l'intermédiaire de celle-ci que le spectateur peut être amené à découvrir la pensée de l'auteur, à partager ses sentiments, son émotion.

Pour l'auteur, l'idée appelle la forme car aussi longtemps qu'elle n'est pas *formulée* cette idée n'est qu'une intention vague, un projet.

Pour le spectateur (ou le lecteur), c'est la forme qui appelle l'idée, en étant la seule manifestation sensible.

Bien que la forme soit constamment soumise aux intentions du message, il est clair que l'intelligence, la valeur, le sens même de celui-ci dépendent des qualités formelles qui le donnent à voir ou à entendre. L'idée est donc, à son tour, tributaire d'une forme sans laquelle elle ne saurait exister — et pas même pour l'auteur qui mesure ses intentions aux termes qu'il leur donne, au travers desquels et grâce auxquels elles apparaissent.

C'est pourquoi, s'il est vain de juger une œuvre uniquement sur sa forme il ne l'est pas moins d'en juger sur son contenu indépendamment de la valeur *particulière* que prend ce contenu à travers une forme donnée et dont dépend le *sens de l'œuvre* elle-même.

Dans l'esprit bourgeois la forme c'est la technique, la mise en œuvre des matériaux aptes à traduire un contenu déterminé existant par lui-même antérieurement à quelque moyen d'expression que ce soit. Le fond et la forme ne sont liés que comme un contenu à un contenant (le terme de « contenu » dit bien ici ce qu'il veut dire...), par nécessité de communication, le moyen utilisé n'étant qu'une façon comme une autre de véhiculer un message. Etant indépendants et hétérogènes, ils peuvent donc être envisagés séparément, étudiés chacun pour soi.

Il semble que cette idée de séparation le doive en partie à une fausse interprétation des qualités expressives de l'œuvre d'art, le symbole étant alors apparenté au signe proprement dit. En effet, le rapport qui unit le signe au signifié est arbitraire ; la chose existe indépendamment du signe qui la représente. Il y a donc, au départ, distinction, hétérogénéité du signe et du signifié. Or cette distinction, qui est un fait de langage dû au caractère extensif du signe, est appliquée malencontreusement au fait

esthétique fondé sur le caractère intensif du symbole. Bien qu'il puisse être signifiant, tout comme le langage, le fait esthétique est d'abord *expression*, création. Au cinéma, le symbole ne saurait agir à la manière d'un signe qu'en fonction de ses rapports avec quelque autre. Le sens immédiat de l'image étant inhérent à ce qu'elle représente ne saurait être détaché du donné représenté ni ce donné du sens qu'il prend à la faveur de cette représentation.

Quoi qu'il en soit, la profondeur du « contenu », c'est ce qui résulte de l'œuvre, ce qui *apparaît*, qui doit être évident et, par là, le moins sujet à discussions — sauf sur la nature des idées exprimées. Dire qu'une chose est exprimée, c'est dire qu'elle est rendue sensible à travers une forme. La véritable profondeur, c'est de savoir comment et pourquoi, par quelle opération secrète cette idée est telle qu'elle apparaît et, donc, de savoir quelle est la forme adéquate à la nécessité d'un tel sens.

Toutes les discussions sur le contenu sont suscitées *par* l'œuvre quand elle sollicite une discussion *sur* elle, c'est-à-dire sur le signifié considéré uniquement dans ses rapports avec un mode déterminé de significations.

Les marxistes, eux, croyaient pouvoir saisir directement le contenu dans sa réalité « concrète et positive » en passant par-dessus la forme tenue également pour un simple véhicule. Or, le contenu n'étant jamais donné que par la médiation d'une forme, le considérer hors de celle-ci, *in abstracto*, est une opération qui aboutit au formalisme pur. C'est voir ce contenu comme un « en-soi » et découvrir à son propos un entendement idéal délivré des formes matérielles qui permettent de l'entendre. Le formalisme est ici dans l'esprit s'il n'est point dans les formes ; il n'en est que plus insidieux.

Et si, oubliant l'idée telle qu'elle est à la faveur de l'œuvre, on en vient aux idées générales, cette façon d'envisager les choses n'a plus rien à voir avec le fait artistique. Pour savoir si une fille a le droit d'épouser l'assassin de son père, dont on peut débattre jusqu'à la fin des siècles, point n'est besoin de s'en référer au *Cid*, et si ce doit être là le seul but de l'œuvre il n'est pas nécessaire de l'écrire car l'œuvre d'art n'a pas à démontrer mais seulement à *montrer*. L'auteur, certes, a le droit de prendre parti, d'exposer son point de vue, mais à la façon d'un témoignage et non point d'une leçon de morale.

En fait, si l'œuvre d'art se doit d'exprimer des choses valables, *le problème consiste à créer une forme à la fois nécessaire et suffisante qui donne à l'idée choisie son sens achevé, lui permettant de s'accomplir dans une signification originale, tout en faisant d'une simple virtualité un existant réel.*

Pour l'artiste qui se trouve devant l'obligation de donner à son message toutes les chances d'atteindre à l'extrême plénitude, tout revient (ou aboutit) à l'unique problème esthétique qui puisse être posé et résolu dans le domaine de l'expression : *le problème de la forme*. C'est ce que l'on veut dire expressément lorsque l'on dit parfois qu'en art la forme est plus importante que le fond. Le « plus » n'a pas ici pour sujet une valeur qualitative afférant à un « en-soi » formel mais une qualité

spécifique qui intéresse aussi bien le fond que la forme puisque le fond n'existe, quant à son *sens manifeste*, que par la forme qui l'exprime. Et la forme doit obligatoirement dominer le contenu ne serait-ce que pour le contenir ; s'il déborde de toute part, il disparaît et se disloque, rien ne le rendant plus perceptible ni, donc, concevable.

Il reste évident que pour le spectateur et pour le critique, qui n'ont qu'à recevoir et à juger, les questions de primauté du fond ou de la forme ne doivent plus intervenir. L'œuvre est un tout qui ne vaut que par l'équilibre et l'harmonie de ses éléments, par l'*adéquation rigoureuse d'un fond et d'une forme sensible*. Toute médiate qu'elle soit — ou conséquente d'une médiation (idées, prises de position de l'auteur, manière de dire ou de signifier, etc.) — l'œuvre parfaite doit sembler immédiate. Se donnant pour l'expression naturelle du monde et des choses, elle doit apparaître comme un dévoilement, se livrer dans une spontanéité dépourvue d'artifices, la simplicité y étant toujours le comble de l'élaboration.

En définitive, le divorce du fond et de la forme résulte d'un manque de culture artistique ou, ce qui revient au même, de la volonté délibérée de mettre l'art au service de valeurs qui lui sont totalement étrangères. Aussi de cette idée fortement ancrée dans les esprits que la forme doit tendre vers la parfaite et minutieuse reproduction du réel. Ce dernier problème n'intéresse ni le théâtre ni la littérature qui sont fondés sur des significations abstraites mais bien la peinture qui, plusieurs siècles durant, a représenté l'art avec un A majuscule aux yeux des classes dirigeantes. Assimilée au « portrait » que les riches se faisaient faire par gloriole (et le portrait devant être ressemblant), la peinture tout entière fut considérée sous cet angle. L'académisme décadent de la fin du siècle dernier, issu d'ailleurs de cette conception qui s'est perpétuée dans les milieux officiels jusque vers la fin de la première guerre mondiale, n'a pas été pour arranger les choses. Or, on ne juge pas une œuvre d'art en fonction de sa fidélité à la représentation du réel. Comme le souligne Pierre Francastel — après bien d'autres —, « le but de l'art n'est pas de constituer un double maniable de l'univers ; il est de l'explorer, de l'informer d'une manière nouvelle : c'est un mode de connaissance et d'expression mêlé à l'action ».

L'incompréhension dont a souffert la peinture moderne (incompréhension muée aujourd'hui en un snobisme guère plus compréhensif) n'a point d'autre fondement.

L'art pour l'art, on le sait, est une conséquence du désaccord entre l'artiste et le milieu social. Parti de la peinture — les peintres ayant été conduits, par réaction, à cultiver la forme pour la forme — ce désaccord s'est étendu dans le domaine de la pensée. Empêché d'exprimer librement des idées non conformistes l'auteur se réfugie dans l'imaginaire ou dans un prétexte quelconque qui lui permet de traduire ses inquiétudes par une structure et des harmonies formelles signifiant symboliquement des valeurs « éternelles ». En même temps qu'il est un refuge pour l'artiste, le formalisme est l'aboutissement d'une pensée conventionnelle (bourgeoise ou non) en quête d'un absolu aussi théorique

qu'illusoire ; une pensée qui ne se complaît que dans l'idéalisation d'un réel conforme à ses exigences, dans l'exaltation d'une réalité fidèlement reproduite, « plus belle » que la réalité vraie — chose qui peut être (et qui est) l'un des aspects fondamentaux du cinéma, de l'image photographique, mais qui ne saurait être le but ni le fondement de la peinture. Dans cette acception, le formalisme bourgeois est aussitôt rejoint par le formalisme marxiste pour lequel le contenu objectif, symbole du réalisme socialiste, est seul tenu pour valable et pour vrai ; la fonderie ou le four à chaux y remplacent simplement la leçon de piano ou la femme nue.

Si le formalisme, en effet, consiste à ne voir ou à ne cultiver qu'un aspect — forme ou contenu — de l'œuvre d'art, à en dissocier les éléments quand ils ne valent que *l'un par l'autre*, il y a autant de formalisme dans un contenu sans art que dans un art sans contenu.

Le « sujet » d'un tableau n'est pas du tout la scène représentée mais ce qu'elle donne à voir, à ressentir ou à penser à travers une interprétation du monde. Il est évident que la peinture abstraite relève du formalisme en ce que les formes n'y témoignent que d'une subjectivité souveraine. Dans l'art abstrait, en effet, le sujet et l'objet se confondent bien plutôt qu'ils ne s'identifient car si, pour le peintre, le sujet se donne « en objet », pour le spectateur toute distinction est impossible, l'un et l'autre lui étant par essence étrangers.

Pour être saisi, le sujet doit nécessairement se détacher de l'objet. On doit donc poser celui-ci comme un témoin, et l'on ne peut mieux le faire qu'en partant d'un réel concret devant lequel et par rapport auquel le spectateur est alors capable de prendre ses distances. C'est par rapport à quelque champ de blé réel que je connais l'esprit, le style, la pensée, l'âme de Van Gogh, considérant l'interprétation qui est *sujet* de son œuvre et qui le demeure en regard de l'objet concret. De l'imaginaire au réel, du représenté à la représentation, les rapports permettent le jugement, la compréhension. Or, cette distance étant abolie dans la peinture abstraite, le sujet qui se donne en objet ne peut plus être jugé que par rapport à lui. Il me faudrait être le peintre pour en mesurer le sens, si tant est qu'il en ait un. Ainsi que nous l'avons déjà dit et quoi qu'on prétende, il n'y a plus qu'un agréable jeu de formes et de couleurs qui demeure *sans objet* parce qu'étant « sujet » cet objet trouve en lui-même sa propre fin. Il se pose en absolu imaginaire autant qu'en imaginaire absolu.

Pour mettre (inutilement peut-être) les points sur les i et pour en finir avec cette ridicule distinction du fond et de la forme nous nous contenterons d'un exemple réduit à l'image photographique d'un objet quelconque. Trois possibilités s'offrent au photographe :

1/ L'objet est beau par lui-même. La photo l'enregistre en s'efforçant de rendre le mieux possible la beauté qui lui est propre. C'est un moyen de reproduction qui communique une chose dont l'existence lui est antérieure et dont les qualités lui sont étrangères. Son exécution témoigne d'un art fonctionnel mais ne reflète aucune création artistique. En tant qu'objet photographié, le contenu est inséparable de l'image

mais en tant qu'objet réel il peut être saisi d'une façon indépendante ; aucun fait esthétique n'intervient dans la représentation.

2/ L'objet, intéressant ou non, n'est retenu que comme motif d'une composition picturale. Il permet de répartir des plans, des lignes, des volumes, de jouer avec les ombres et les lumières. Par le jeu des formes le photographe peut de toute évidence exprimer quelque chose mais ce sera une chose totalement étrangère au sens de l'objet qui disparaît derrière ce dont il ne fut que le prétexte. Ces apparences ne sont pas absolument dépourvues de contenu puisqu'elles expriment quelque chose, mais, soumise à l'interprétation personnelle du spectateur, la chose exprimée demeure virtualité pure. On a perdu tout contact avec le réel et l'on peut bien ici parler de formalisme.

3/ Au lieu de reproduire platement l'objet ou de le perdre, le photographe va s'efforcer, par le jeu justement des ombres et des lumières, par la mise en valeur des formes et des contours, d'en faire ressortir les qualités intrinsèques, de le *traduire*. Il nous le fera voir sous un jour inhabituel, nous en dévoilera les secrets ou quelque sens caché. Ce faisant il lui découvrira une signification nouvelle, une beauté neuve, mais orientées dans le sens de la réalité de cet objet. Autrement dit, les valeurs plastiques obtenues *avec lui* ne s'en détacheront pas comme agissant pour elles-mêmes. Bien loin que de le faire disparaître elles s'ajouteront à celles qu'il avait au départ, de telle sorte qu'augmenté de ces qualités nouvelles il s'épanouira au travers, tout comme si elles émanaient de lui.

Il est bien vrai, dès lors, que cet objet représenté, ce « contenu », ne saurait être détaché de cette forme puisque c'est d'elle qu'il tient des qualités qu'il ne saurait avoir par lui-même ou en leur totale indépendance. Il ne les tient pas, cependant, de la forme seule mais *de sa présence à travers une forme*. Et sous *cette* forme.

C'est là tout le secret de l'œuvre d'art. La qualité esthétique, qui est *qualité majorante*, se mesure à la distance qui sépare le représenté de la représentation, c'est-à-dire (pour nous en tenir momentanément à l'art pictural), à la distance qui sépare la chose originale — son sens élémentaire, les qualités émotionnelles qui lui sont propres —, du sens et des valeurs qu'elle acquiert de par la représentation que l'on en donne.

C'est tout ce que nous voulons dire lorsque nous parlons de *forme créatrice*. La forme, bien sûr, ne crée pas l'objet représenté ni l'histoire que l'on raconte ; elle ne crée pas le contenu. Mais elle crée les significations et, par là, détermine le *sens* de ce contenu. La valeur du sujet, c'est-à-dire de *ce qui est exprimé ou signifié par un objet ou par une histoire à travers une forme*, en dépend donc totalement. A condition, encore une fois, que cet objet, cette histoire, *permettent* ces significations, les suscitent ou soient de nature à le faire. En revanche, si la forme se contente de communiquer des significations ou des émotions déjà comprises dans les choses représentées, elle annule d'elle-même le fait esthétique comme n'exprimant rien qui ne soit donné au départ.

Là encore, une comparaison d'ordre pictural nous permettra de préciser cette question. Nous retiendrons à dessein deux œuvres dont les

qualités fort différentes sont certaines : *Le Serment des Horaces*, de David et une nature morte de Cézanne.

Dans le premier tableau, David illustre une scène légendaire. Il nous en donne une vision personnelle et compose avec elle un motif pictural qui ne laisse pas d'être intéressant. L'organisation méticuleuse des lignes et des formes donne à l'événement une rigueur toute Romaine, développant ainsi le sens profond de l'acte représenté. Il n'en est pas moins vrai que, ce faisant, le peintre ne fait que développer un ensemble de significations acquises, issues d'une sémantique littéraire qui nous a familiarisé avec ce sujet et qui en a épuisé toutes les perspectives. Autrement dit, le sens acquis à travers la forme présente est insignifiant à côté de celui qu'il possédait déjà au départ. Il y a bien là un fait esthétique, mais de peu de poids, quelles que soient les qualités du tableau, c'est-à-dire de son exécution. C'est un concept littéraire, une idée toute verbale « mise en image » bien davantage qu'une idée conséquente de cette image.

Cézanne, lui, prend trois pommes, les met dans un compotier et place le tout sur une nappe blanche. On admettra que les valeurs signifiantes et émotionnelles des pommes soient assez limitées. Rien, donc, que de banal, de quelconque, *au départ*. Or, voici que par le jeu des formes et des couleurs ce tableau prend un *sens*. Et qui n'est pas seulement formel car ce sont bien les pommes en tant que telles, c'est-à-dire en tant qu'objet mis en forme d'une certaine manière qui *deviennent* émouvantes et signifiantes. L'art ici est total parce que la forme est devenue *créatrice*. Créatrice d'un ensemble de *valeurs* sinon de l'objet représenté. A l'inverse de l'art abstrait, ce n'est plus le sujet qui se donne en objet, c'est l'objet qui devient sujet. A mieux dire, devenu sujet, l'objet se voit augmenté de toutes les valeurs subjectives qui sont reportées sur lui en une représentation qui *est* l'œuvre d'art.

Le peintre qui m'émeut avec une boîte d'allumettes, un compotier ou une mandoline est un bien plus grand artiste que celui qui m'émeut avec une femme nue car, pour toutes les raisons que l'on devine, par tous les appels qu'une telle représentation suscite, il faudrait être un bien mauvais peintre pour ne pas émouvoir avec un tel contenu !

C'est le reproche que l'on pourrait faire à bien des films — et non des moindres — que d'émouvoir avec une histoire ou des faits émouvants par eux-mêmes et de ne le devoir bien souvent à rien d'autre qu'à cette émotion initiale. Laissant de côté sa valeur de témoignage — qui est indiscutable — c'est ce que l'on pourrait reprocher par exemple à *Nuit et Brouillard* : Il est trop facile d'émouvoir avec des camps de concentration, des suppliciés et des fours crématoires, avec toutes les horreurs de la guerre. Le film, certes, ne s'en tient pas là. Ses qualités sont de la façon subtile dont ces horreurs sont rappelées à la mémoire des hommes, mais il n'en joue pas moins avec trop d'aisance sur un *à priori* émotionnel ; la partie est gagnée d'avance. Au contraire — et pour nous en tenir au seul Alain Resnais — c'est un bien plus haut mérite *artistique* que d'être parvenu à nous émouvoir en se promenant parmi les livres de la Bibliothèque Nationale comme il a su le faire dans *Toute la mémoire du monde*.

On retrouve, par contre, les défauts du formalisme dans les excès d'Eisenstein et notamment dans ses prétentions à une Cinédialectique fondée essentiellement sur le montage. Les idées déterminées de la sorte devenaient étrangères à un contenu utilisé uniquement pour construire des signes abstraits dont le sens était sans liaison immédiate avec ce que les images représentaient. Or, au cinéma, la forme n'est pas un schème abstrait qui ferait du film un simple rébus. C'est une pensée incarnée ; une pensée qui nous informe de sa présence — qui *apparaît* —, nous dit ce qu'elle est, ce vers quoi elle tend en prenant ses points d'appui sur des événement réels (au sens dramatique du mot). Elle ne peut se manifester valablement qu'à travers des faits concrets et doit donc assurer d'abord la narration de tels faits.

D'une façon générale Eisenstein, nous l'avons vu, établissait le sens du montage sur le choc émotionnel produit par la rencontre de deux images. Encore sur des *représentations fragmentaires* dont la somme et la juxtaposition éveillent dans l'intelligence et l'affectivité du spectateur une image synthétique finale, une idée symbolique, celle-là même qui hantait l'auteur.

Il est certain que le rapprochement fortuit de choses apparemment fort éloignées, le caracère intensif des significations et la condensation des idées qui résultent de la mise en relief de certains détails, ont une puissance affective considérable. Néanmoins, si ces images poétiques deviennent en quelque sorte « l'incarnation affective du thème », l'idée ne doit pas faire oublier la réalité qui la provoque et la soutient ; elle ne doit pas être imposée par la rencontre arbitraire de deux images, par des relations fabriquées, mais se montrer conséquente des faits objectivement rapportés.

Or, selon Eisenstein, cette idée, ce choc affectif, s'opposent à la description du réel vécu suivant une narration dramatiquement organisée. On peut remarquer cependant que dans le *Cuirassé Potemkine*, qui est son plus authentique chef-d'œuvre, les symboles sont *toujours* conséquents des événements décrits et en liaison directe avec eux.

L'image étant par essence signe de ce qu'elle montre (*signe-gestalt* ou *analogon*) on a vu qu'au cinéma — dans la mesure où le signifié se limite aux actes ou aux faits représentés — « signification et signifié ne font qu'un » (§ 28). On a vu aussi qu'à la faveur d'une relation fugitive les images filmiques se trouvent chargées d'un sens nouveau, provisoire mais évident. Signifiant alors tout autre chose que ce qu'elles montrent (quoique au moyen de ce qu'elles montrent), elles agissent à la manière d'un *signe linguistique* ; ce qui nous a permis de dire qu'au cinéma le réel devient l'élément de sa propre fabulation. Mais nous avons souligné dans le même temps que cette valeur de *signe*, les images ne l'avaient qu'accessoirement. Par elles-mêmes elles ne signifient rien. C'est le sens général de l'histoire qui détermine à chaque instant la valeur signalétique d'une image, et à la faveur chaque fois des relations de faits dont elle témoigne. On ne saurait donc imaginer un film fait d'une série

exclusive de métaphores ou de symboles. Sans le support de la narration les métaphores visuelles sont dépourvues de sens ou deviennent des signes conventionnels d'où la vie est absente.

La narration, qui développe les événements selon tout un jeu d'articulations et d'enchaînements à la fois logiques et chronologiques, constitue le message *littéral* du film. Les « cellules signifiantes » étant construites (par voie de montage ou de structuration quelconque) avec les éléments mêmes de cette narration, ce sont *les mêmes images* qui, dans tout film, sont à la fois descriptives et symboliques.

Utilisant la terminologie de Hjelmslev et des sémiologues (qui est ici fort éclairante), nous dirons avec Roland Barthes : « Nous savons qu'un système qui prend en charge les signes d'un autre système pour en faire des signifiants est un système de connotation ; on dira donc tout de suite que l'image littérale est *dénotée* et l'image symbolique *connotée*.

« Les signifiants de connotation, que l'on appellera des *connotateurs*, sont constitués par des *signes* (signifiants et signifiés réunis) du système dénoté ; naturellement plusieurs signes dénotés peuvent se réunir pour former un seul connotateur — s'il est pourvu d'un seul signifié de connotation ; autrement dit, les unités du système connoté n'ont pas forcément la même taille que celles du système dénoté ; de larges fragments de discours dénoté peuvent constituer une seule unité du système connoté (...). Quelle que soit la manière dont elle « coiffe » le message dénoté, la connotation ne l'épuise pas : il reste toujours du « dénoté » (sans quoi le discours ne serait pas possible) et les connotateurs sont toujours finalement des signes discontinus, « erratiques », naturalisés par le message dénoté qui les véhicule. Quant au signifié de connotation, il a un caractère à la fois général, global et diffus : c'est, si l'on veut, un fragment d'idéologie. (...) Ces signifiés communiquent étroitement avec la culture, le savoir, l'histoire ; c'est par eux, si l'on peut dire, que le monde pénètre le système ; *l'idéologie* serait en somme la *forme* (au sens hjelmslevien) des signifiés de connotation, cependant que la rhétorique serait la forme des connotateurs » (1).

En bref, un système connoté est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification. Dans ce sens, tout art est un système connoté, toute expression artistique le fait d'une connotation. Ce qui ne veut pas dire, bien entendu, que toute connotation soit un fait esthétique car, ainsi que le souligne encore Barthes, « la société développe sans cesse, à partir du système premier que lui fournit le langage humain, des systèmes de sens seconds et cette élaboration, tantôt affichée, tantôt masquée, rationalisée, touche de très près à une véritable anthropologie historique ».

Quoi qu'il en soit, au cinéma, les symboles (connotés) ne prenant leur sens qu'en regard des événements qui leur servent d'ancrage et permettent leur interprétation, on voit bien que le message littéral est un support *nécessaire* et qu'aucun message symbolique intelligible ne saurait être sans lui.

Néanmoins, si l'intelligence de l'histoire commande les formes

(1) R. Barthès : *Eléments de Sémiologie.* In « Communications », n° 4, Déc. 1964.

expressives qui la signifient, on n'en saurait déduire que cette intelligence est *déjà constituée* avant que d'être exprimée par de telles formes. Les structures s'organisent selon une logique et une chronologie dont la virtualité pure constitue l'infrastructure idéale ou intentionnelle du récit, son projet, mais c'est en se formalisant qu'elles lui donnent acte d'exister, le faisant apparaître tel qu'il est et tel qu'il ne peut être que grâce à elles. Orienté par le développement de l'histoire, par les articulations du récit, le sens des connotations rejaillit sur le message littéral et lui donne alors sa signification pleine, son sens profond — devient le sens du récit en en dévoilant les perspectives.

En conséquence, s'il est bien vrai que les cellules signifiantes (ou unités de sens) tout comme les techniques narratives doivent se plier à une structure temporelle qui les subordonne, il est inexact d'en déduire comme le fait Claude Brémond au terme d'une étude sur le « message narratif » (2), que « la sémiologie du récit devrait précéder et non pas suivre celle des techniques narratives ». Cela est vrai, sans doute (encore que ce soit discutable), pour la littérature qui opère avec des signes *constitués et fixés* mais non pour le film qui les constitue chaque fois différemment. « Si le récit, dit-il, se visualise en devenant film, s'il se verbalise en devenant roman, s'il se gestualise en devenant mime, etc., ces transpositions n'affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas ». Mais si ! Cela affecte la structure du récit (sinon son infrastructure), et c'est bien ce que nous avons affirmé au cours des chapitres précédents.

Au cinéma, les signifiants sont toujours visuels ou audio-visuels, c'est entendu ; mais si leur *matière* est identique, leur *forme* ne l'est point. Ils ne sont pas *à priori* mais *contingents*. Constitués en fonction d'un certain contenu, étant par eux-mêmes fonction de certains rapports et, qui plus est, d'un certain style, ils sont toujours *autres*, c'est-à-dire « autrement constitués ». Si l'on ajoute que les unités de sens sont presque toujours composées d'éléments hétérogènes (images, paroles, son) dont les articulations internes sont infiniment variables, on voit bien que, si le réel pris en charge par le langage filmique est indépendant de ce langage en tant que réel, il ne l'est point *en tant que réel représenté* (conséquent d'une représentation). Les significations pouvant être formalisées de cent manières différentes et l'étant dans chaque film d'une façon *unique* afférant à son style, il apparaît que le signifié peut être autant de fois différent qu'il y a de signifiants (ou de façons de signifier) possibles. On l'a déjà dit : une même histoire racontée par deux metteurs en scène différents ne sera plus tout à fait la même. Le sens du récit, ses perspectives s'en trouveront modifiés. En d'autres termes, les significations connotées du sujet dénoté dépendent de la façon dont on les produit.

Il est évident que les techniques narratives et expressives sont subordonnées au récit puisque tout dépend des implications que sa démarche temporelle engendre. Mais les unités de sens sont formalisées par ces

(2) In « Communications », n° 4, *op. cit.*

techniques. Et comme le récit ne doit son sens profond qu'aux significations connotées, il s'ensuit que la sémiologie du récit est conséquente des techniques qui, pourtant, lui sont subordonnées : *Un certain langage est constitué pour l'expression et la compréhension d'une histoire, mais l'intelligence de cette histoire dépend des qualités formelles de ce langage.*

Les règles concernant l'agencement des plans au fil de la continuité sont celles de la dramaturgie (ou du récit, ou du discours) appliquées au cinéma puisqu'aussi bien il s'agit, ce faisant, d'assurer l'intelligibilité de l'histoire en vertu des motivations dramatiques ou psychologiques qu'elle suppose. Mais cet agencement est également conditionné par le sens que l'on veut donner aux connotations qui s'ensuivent. La seule règle, alors, est de faire en sorte que les significations apparaissent comme étant l'expression naturelle des choses. On ne doit en aucun cas infléchir les événements, leur sens immédiat, *en vue* des analogies, comparaisons ou métaphores, quel que soit le besoin que l'on en ait pour mettre en valeur des idées plus ou moins cachées par le drame lui-même. Cela reviendrait à introduire de force des faits concrets dans une structure *préétablie* quand cette structure doit être établie par le développement apparemment désintéressé de tels faits. L'interprétation subjective au cinéma a d'autant plus de crédit qu'elle se fonde sur une relation objective (ou quasi objective) du contenu. Lequel, bien sûr, peut être par lui-même fortement subjectif. On peut donner à voir un monde conceptualisé (scénario, décors, situations, etc.), mais *la façon* dont on le donne à voir doit apparaître telle qu'une relation non fabriquée, non préparée.

Des exemples concrets le feront mieux saisir.

Nous choisirons tout d'abord une séquence de *Variétés* (film célèbre de la fin du muet) en désignant, pour plus de commodité, les personnages par le nom des acteurs. Donc, Emil Jannings, acrobate forain, a recueilli et épousé une émigrante, Lya de Putti, à qui il a enseigné son métier. Leur association avec Warwick Ward, trapéziste réputé, leur permet de monter un numéro sensationnel. Le trio devient célèbre. Cependant Warwick Ward n'est pas insensible aux charmes de sa partenaire. La réciproque étant vraie et les circonstances aidant, elle deviendra sa maîtresse.

La séquence qui nous intéresse se situe lors d'une représentation dans un grand music-hall berlinois. Les événements antérieurs nous ont conduit à deviner que l'adultère n'est pas loin. Après leur numéro (produit sur scène), tous trois viennent saluer l'assistance puis se retirent tandis que le rideau se baisse. Des rappels suscitent leur retour et, derechef, ils s'inclinent sous les vivats. Cependant le machiniste, sans doute un peu trop pressé, baisse le rideau. Warwick Ward et Lya de Putti reculent mais Jannings, qui n'a pas vu le geste, demeure à saluer, tant et si bien que le rideau tombe derrière lui le laissant seul à l'avant scène.

C'est un incident sans importance, un fait purement anecdotique. Toutefois ce baisser de rideau accidentel est vu de biais, en contre-

plongée, de telle sorte que sa retombée est saisie comme d'un couperet tranchant un lien imaginaire et situant d'une part Lya de Putti et Warwick Ward, de l'autre Emil Jannings. Le soir-même Lya de Putti sera dans les bras de Warwick Ward.

Par le sens qu'elle acquiert ainsi l'image devient symbole, bien qu'elle ne serve qu'à dénoter — d'une certaine façon — un fait concret. Mais si elle *peut* être interprétée comme un symbole, cela n'est pas obligatoire et le spectateur qui n'aura pas saisi l'allusion n'en comprendra pas moins la suite. La connotation est implicite, nullement explicite (elle ne doit jamais l'être) (3) mais elle donne à la situation une résonance et des prolongements qui font la qualité même de l'œuvre, son style. Le symbole, certes, ne dépasse pas la signification du contenu ; il se contente de lui donner un accent et est moins un symbole qu'une métaphore. On a dit que la métaphore entendue au sens exact du mot était impossible au cinéma ; l'image métaphorique n'est jamais que le fait d'une association comparative ou d'une allusion. Nous dirons, en terme de sémiologie, que c'est un *indice* en ce sens que si la signification est volontaire de la part de l'auteur, par le fait qu'elle est identifiée à un acte, à une chose concrète elle doit être devinée, interprétée par le spectateur. Bien loin que d'être appliquée ou surajoutée, la connotation résulte d'une certaine *forme* de la dénotation. Elle en dépend donc, si le sens de la dénotation dépend d'elle. Leur corrélation est manifeste.

On se souvient que Dovjenko avait utilisé cette stylistique dans *La Terre* (4) en lui donnant toutefois un sens beaucoup plus large, c'est-à-dire réellement symbolique. Mais on peut trouver un exemple analogue dans *Païsa* (de Rossellini), lorsqu'à la fin du film, après les fusillades dans les marais, une image montre, sans recherche apparente, un noyé qui descend le cours du fleuve. Par rapport au contexte cette image terminale prend une signification bouleversante. Ce n'est plus une victime isolée que l'on aperçoit, ce sont les conséquences mêmes de la guerre qui se trouvent ramassées en une seule vision, image de désolation, de silence et de mort, une mort dérisoire que le flot entraîne, indifférent et souverain.

Parmi les relations d'images qui organisent symboliquement la description, il convient de distinguer les relations *comparatives* (ou analogiques) et les relations *implicatives*. Pour ce faire, nous aurons recours à deux exemples assez semblables par leur contenu objectif : la débâcle des glaces dans *A travers l'orage* (de Griffith) et la débâcle des glaces dans *La Mère*.

Dans le premier film, Lilian Gish (chassée de la ferme paternelle parce qu'elle est revenue avec un enfant dont le père, qu'elle refuse de dénoncer, l'a abandonnée), s'éloigne à travers la campagne dans une tempête de neige. Aveuglée par la bourrasque elle tombe évanouie sur le fleuve gelé dont les glaces, dans le même temps, se brisent et l'empor-

(3) Nous avons vu que le défaut majeur de certaines séquences d'*Octobre* résulte de ce que les connotations sont — ou veulent être — explicites ; qu'elles sont, de ce fait, surajoutées, extérieures à l'action.

(4) Cf. infra. Vol. 1, page 372.

tent. Parti à sa recherche, un garçon du village épris d'elle la sauvera au péril de sa vie en sautant de glaçon en glaçon.

Ici, point de symbole — bien moins encore que dans *Variétés* — mais une simple allusion métaphorique, un *indice*. Le montage parallèle qui montre alternativement le corps de la jeune fille allant à la dérive et le héros parti à sa recherche crée un « suspense » dramatique, en même temps que l'association d'un paroxysme *naturel* (la débâcle) et d'un paroxysme *dramatique* (la fuite de Lilian Gish, le danger qui la menace) suscite une comparaison à l'intérieur d'une progression montée en contrepoint. Les deux événements sont *associés*. Aucun des deux n'implique l'autre ni la signification de l'autre. Toutefois cette association appelle des images mentales qui, elles, sont symboliques. Rejetée par la société bien pensante et par les siens pour avoir aimé sans détours, Lilian Gish, au comble de la détresse, n'est plus qu'une épave. Et voici que cette épave sociale devient une épave réelle ; sa débâcle morale s'identifie de façon concrète à la débâcle naturelle. La nature elle-même semble se mettre de la partie, renforçant ainsi la cruauté du destin.

Il ne s'agit pas ici de juger d'un tel renforcement mélodramatique — d'ailleurs admirablement réalisé et atteignant, de par son excès même, à une réelle grandeur — mais de considérer un fait de langage, une forme d'expression.

Tout comme dans *Variétés* le sujet s'affirme au travers des faits concrets, mais il ne se limite pas à l'histoire proprement dite ; il irradie autour d'elle tout un ensemble de significations qu'elle n'épuise pas, même si — comme dans *Variétés* — ces significations n'ont pour objet que la finalité du drame. Et l'on voit bien que, contrairement à ce que certains psychologues ont affirmé un peu trop vite, l'image filmique non seulement ne fait pas obstacle à l'imagination mais la suscite. On ne peut pas imaginer ce qu'elle donne à voir, c'est entendu, puisqu'on le perçoit, mais on peut imaginer *à partir* de ses rapports avec son contexte immédiat, et *on le doit* pour saisir le sens des connotations lorsque celles-ci dépendent d'un *aspect* des choses représentées. Le film donne à penser en même temps qu'il donne à voir, et pas seulement à penser *sur* ce qu'il donne à voir mais *avec* ce qu'il donne à voir.

En ce qui concerne *La Mère*, nous avons vu (5) comment Poudovkine entrecoupe les images montrant les manifestants qui poursuivent leur chemin sur le Mail, le long de la Neva, avec d'autres images montrant la Neva charriant des glaçons qui se brisent sur les arches du pont. Ce montage parallèle procède des associations comparatives : le fleuve brise son corset de glace tout comme, de leur côté, les manifestants ont brisé — provisoirement — la résistance tzariste. Mais bien vite, et par une sorte d'implication suggestive, en passant du particulier au général, ces images prennent une signification symbolique. Elles deviennent comme l'« image » de la Révolution en marche : Les révolutionnaires ont échoué, la Révolution continue. Il y a là, réellement,

(5) Cf. infra. Vol. 1, page 371.

substitution métaphorique — tout comme dans la dernière image de *l'aïsa* — tandis que dans *A travers l'Orage* il n'y a qu'une confrontation syntagmatique : métonymie plutôt que métaphore.

Les relations oppositionnelles inscrites dans un développement causal peuvent devenir comiques de par l'énormité de leurs relations. Ainsi dans *Les Temps Modernes* (épisode du chantier naval), Charlot sommé par le contremaître de lui apporter une cale prend la première venue. Or celle-ci retenait un étai et l'étai un navire en construction ; de telle sorte que Charlot provoque le lancement imprévu de la carcasse qui va s'engloutir dans l'océan... Là encore, le symbole n'est pas dans les images concrètes mais dans l'image mentale suggérée par leurs relations : les faits laissent entendre de l'inaptitude ou de l'inconscience du héros, leurs relations de l'énormité des effets devant l'insignifiance des causes. Le symbole n'est pas dans le signifiant mais dans le signifié.

Répétons-le — on ne saurait trop insister sur ce point : Si l'attitude du lecteur est de déchiffrer à travers des signes conventionnels une réalité suggérée et des idées signifiées, l'attitude du spectateur, au cinéma, est de déchiffrer, à travers un réel perçu, des idées suggérées plutôt que signifiées, les significations filmiques étant nécessairement imprécises et ambiguës. Les événements rapportés par la narration ne constituent que l'élément premier du film, son niveau élémentaire de compréhension. Il convient de saisir les implications qui découlent de l'ordonnancement de tels faits et de les saisir *instantanément*. Là où la lecture suppose le temps et la réflexion le cinéma exige l'entendement immédiat, faute de quoi l'essentiel du message nous échappe. On s'en tient aux choses représentées sans comprendre le sens de la représentation ; on croit avoir compris quand on a simplement suivi le déroulement d'une succession d'événements qui composent une histoire.

Avant d'envisager ce que doit être, ce que peut être celle-ci dans ses rapports avec le sujet, nous insisterons sur les *fausses significations* ou, du moins, sur les significations faussement cinématographiques.

On parle souvent, d'une façon généralement péjorative, de cinéma *littéraire*. Or un film littéraire n'est pas du tout — pas nécessairement — un film adapté d'une pièce ou d'un roman non plus qu'un film où l'on parle beaucoup. Dans ce cas, le film est simplement verbal quelle que soit, ou non, la qualité littéraire du texte. Un film est dit « littéraire » quand les significations sont fondées *à priori*, c'est-à-dire reposent sur des concepts et non sur des faits. Nous ne retiendrons ici que *Le Silence*, de Bergman, qui, réunissant dans une œuvre exemplaire tout ce qu'il faut éviter, nous paraît typique de la chose. Ce n'est point qu'il soit mauvais ; dans l'ordre de la réalisation, de la mise en scène, c'est une œuvre magistrale mais, sur le plan de la création et de l'expression, c'est de l'anti-cinéma par excellence.

Au début, nous sommes dans un compartiment de chemin de fer, où, du moins, tout se passe *comme si* nous y étions car le décor n'est qu'une indication vague. L'action, cependant, n'apparaît pas comme étant le fait de quelque songerie ; tout est bien réel. Au bout d'un instant, l'enfant qui accompagne les deux héroïnes du drame va dans le couloir

et regarde par la fenêtre. Que voit-il ? Un interminable convoi de trains de marchandises bondés de tanks. Le pays est en guerre pense-t-on, ou bien les armées sont en manœuvres. Mais les sœurs descendent à la station suivante et l'on s'aperçoit bien vite qu'il n'est question ni de guerre ni de manœuvres militaires. Ces images ne sont là que pour créer, d'une façon aussi arbitraire que préméditée, une impression de malaise et de névrose qui va planer sur tout le film et que le film ne cessera de fabriquer pareillement.

Nous voici maintenant dans un grand hôtel. Habituellement c'est un lieu où l'on rencontre du monde, mais ici les couloirs sont déserts, à croire que les deux sœurs sont les seules clientes de l'établissement dont les dimensions attestent d'une centaine de chambres au moins. C'est pour créer une idée de solitude et de désolation diront les esprits forts. Soit, mais fondée sur quoi ? L'enfant qui joue dans ces corridors où il ne passe jamais personne croise cependant, à plusieurs reprises, une troupe de nains difformes qui sont venus donner une représentation dans la ville. Il est logique qu'ils entrent et sortent de l'hôtel où ils logent mais parfaitement illogique que l'on ne voie qu'eux. Ils n'apparaissent que pour symboliser, par leur difformité même, le caractère déprimant et névrosé du monde actuel — *pour cela seulement*. Il n'y a aucune femme de chambre dans cet hôtel, aucun groom, mais un seul serviteur croulant et gâteux qui, tout naturellement, symbolise la mort et qui, non moins naturellement, montre à l'enfant des images de catastrophe et d'enterrements. C'est alors que, l'une des deux sœurs s'étant masturbée copieusement, on voit venir un tank qui, tout seul, arpente les rues en titubant et vient s'arrêter, tout à fait par hasard, sous les fenêtres de sa chambre. Nous passerons sur la symbolique sexuelle du canon qu'il dresse en sa direction, mais pourquoi ce tank se promène-t-il en solitaire inquiet dans les rues de la ville si ce n'est pour produire son petit effet et symboliser symboliquement une menace toute symbolique ? etc. etc...

On voit combien ces significations sont appliquées. Ce sont des concepts *mis en images* et introduits dans une histoire qui se développe en fonction de ces concepts alors que les significations devraient être conséquentes des événements, apparaître d'une façon aussi logique que naturelle.

On remarquera enfin que toute la symbolique de ce film est de caractère *onirique*. Ce qui est arbitraire ici, et faux, serait concevable s'il s'agissait d'un rêve, ou d'une fable comme Bergman lui-même nous en a contées, le rêve construisant normalement des symboles de cette sorte. Mais, tout théorique qu'il soit, le réel, ici, nous est proposé comme tel. On veut seulement nous donner l'impression de vivre un cauchemar, ce qui est fort louable, mais on ne peut pas, même sous ce prétexte, introduire la logique du rêve dans le développement des faits concrets sous peine de perdre tout contact avec la réalité vraie, ces deux structures étant antinomiques. Ce n'est plus alors que de la littérature (6)...

(6) Si d'aventure on admet qu'il s'agit d'un rêve ces objections s'évanouissent.

Et le problème est bien moins du réalisme ou de l'irréalisme que d'un mode de signification contraire à l'exercice des images animées. Celui-ci ne consiste pas (l'avons-nous assez dit...) à illustrer des concepts, à introduire des symboles préétablis ou des idées toutes faites dans un drame quelconque, mais à émouvoir avec des faits concrets au moyen desquels on exprime des idées, avec ou sans métaphores, symboles ou métonymies.

En disant donc que la dénotation précède toujours la connotation ou, tout simplement, que la narration est forcément antérieure à l'expression puisque celle-ci repose entièrement sur celle-là, on ne prétend rien dire qui ne soit connu depuis longtemps. Tous ceux qui ont bien voulu se donner la peine de réfléchir sur la question le savent. Mais le but de cet ouvrage n'est pas d'apporter des idées nouvelles ou des vues personnelles à chaque page. En plus de celles-ci dont on voudra bien reconnaître qu'elles ne manquent pas, notre but est de mettre au point d'une façon aussi démonstrative et aussi rigoureuse que possible certains problèmes afin, justement, de pouvoir les dépasser. Savoir une chose, c'est bien ; en donner une justification ou une explication claire et précise, c'est peut-être mieux ; c'est du moins, à notre sens, ce qui importe le plus. Nous croyons donc avoir rendue évidente la détermination de l'expressif par le narratif, du sujet par l'action dramatique. Reste à savoir ce que doit être celle-ci pour qu'elle ne soit ni pièce filmée ni roman mis en images mais film dans toute l'acception du mot.

77 *Dramaturgie du film*

Au cours des années vingt, Jean Epstein ayant écrit : « Je rêve d'un film où il ne se passerait sinon rien du moins pas grand-chose », de nombreux critiques proclamèrent après lui : « Il faut tuer l'anecdote. L'idéal doit être le film sans sujet ». Toutefois, malgré leur terminologie trompeuse, ces théoriciens n'ont jamais prôné l'absence de sujet mais l'absence d'*intrigue*, alors considérée comme seul sujet possible. Il s'agissait moins de refuser l'histoire qu'une conception qui en faisait la finalité de l'œuvre. Dans le film de Jean Epstein il se serait passé une quantité de choses sauf, justement, de celles qui faisaient le bonheur des foules à l'époque ; et le fait que cette idée ait été reprise par Zavattini en 1945 démontre que le but poursuivi par les théoriciens de 1925 n'était pas tellement éloigné de celui qui fut atteint par le néo-réalisme italien — à cette différence près qu'une semblable appréhension du réel était encore impossible à l'époque. Dépouillées des complications d'une histoire abusive sans doute mais qui donnait le change, les « tranches de vie » (comme on disait alors) tournées par les « avant-gardistes » n'allaient jamais au-delà d'un naturalisme de circonstance. Bien heureux lorsqu'elles ne versaient pas tout simplement dans la platitude du faits divers.

Mais c'est alors le récit qui ne tient plus, l'enchaînement des circonstances devant se conformer à la logique du rêve et plus du tout, comme ici, à la logique du réel. (Cf. *Marienbad, L'Ange exterminateur, Le chien Andalou, L'Age d'or,* etc.)

Tandis que les réalisateurs commerciaux offraient des sujets réduits à une anecdote conventionnelle, les autres élaboraient des structures qui se voulaient signifiantes mais qui n'avaient rien ou pas grand-chose à signifier. Il apparaissait donc que pour exprimer quelque chose il fallait raconter une histoire.

Nous croyons être parvenus à dégager à peu près clairement les conditions fondamentales du langage filmique. Ce n'est ni le montage (au sens étroit du mot) ni aucune figure particulière, mais *un principe très général qui est celui des relations et des implications considérées dans leurs manifestations expressives,* de quelque façon qu'elles se produisent.

Implications donc. Mais *de quoi ?* C'est ce que nous voulons tenter de définir en étudiant le signifié plutôt que les significations, les formes du récit plutôt que celles de l'expression. On essaiera désormais de constituer une esthétique du contenu dans ses rapports avec une esthétique de la forme en laissant de côté le langage filmique pour envisager les motivations qui le justifient.

La narration filmique est un discours organisé avec des choses sensibles. Mais en raison d'un « drame » qui suppose des assises, un développement, une durée.

Nous avons vu que les deux formes d'art qui permettent de rendre compte d'un fait et de ses conséquences morales ou sociales sont la Tragédie, qui suppose une situation dramatique axée autour d'un pivot central, et le Roman qui permet le développement d'une ou de plusieurs actions orientées vers un devenir commun. Limitées par le « temps du récit » ces actions, éventuellement, « pourraient être continuées ».

Il tombe sous le sens que les critères et les Canons esthétiques à partir desquels on juge de la perfection d'une œuvre ne sauraient être les mêmes dans les deux cas.

Entendue au sens classique du mot, la perfection d'une œuvre résulte non seulement de l'harmonie d'un fond et d'une forme sensible — selon la formule hegelienne qui s'applique à tous les genres — mais du constant équilibre de ses parties, compte tenu de la portée humaine des choses signifiées.

Cette idée de la perfection date du monde Grec. Elle est la traduction, l'expression sensible d'une certaine conception de l'Univers, d'un Cosmos immobile et clos dont l'homme est le centre.

Devant un tel univers, où le devenir n'est jamais qu'un éternel retour, on ne peut exprimer que des qualités transcendantes et immuables, celles des essences qui gouvernent et dominent le monde des apparences. C'est ainsi qu'à la rigueur du Parthénon dont les colonnes se veulent un trait d'union reliant le ciel et la terre, à l'attitude hiératique de Minerve, répond la Tragédie.

Sans doute celle-ci introduit-elle le dynamisme dans l'art. Les passions humaines jusque-là figées dans une immortalité de marbre éprouvent leur mobilité dans l'action. Mais cette action ne se produit jamais qu'à l'intérieur d'un cadre strict. Elle traduit la révolte de l'homme

contre ce qui le cerne de toute part mais elle retourne inexorablement à sa source. « L'action y est transformée en son contraire » dit Aristote. Aussi bien les événements et leurs conséquences répondent-ils à une sorte d'harmonie préétablie en vertu de quoi la fatalité s'inscrit dans les actes du héros qui y succombe d'autant mieux qu'il s'efforce d'y échapper. *Œdipe Roi* en est sans doute le modèle achevé. Quant à l'art dionysiaque qui ne sème la discorde chez Apollon qu'à la manière d'un enfant batard né des amours de la Grèce et de l'Orient, s'il trouve une évasion dans l'ivresse des sens ce n'est qu'en guise de compensation.

Malgré la philosophie d'Héraclite — influencée elle aussi par le Proche-Orient et l'Egypte — ce n'est guère qu'à la faveur du Christianisme que la notion de temporalité parvint à se développer dans les esprits. Mais tout au long du Moyen Age cette temporalité n'a d'autre sens que métaphysique ; le devenir est dans l'« au-delà ». Ici-bas, le futur devient du passé sans que le cours des choses en soit autrement bouleversé. Les êtres changent, la substance se modifie mais le monde demeure identique en son essence, en son équilibre souverain.

La Renaissance, pourtant, conçoit le mouvement comme un déplacement des êtres et des choses, voire comme une modification des valeurs relatives. Mais le mouvement se réfère toujours à un regard qui tient lieu de centre régulateur, la modification à un « en soi » qui sert de référence. On exprime l'action de l'homme sur le monde tout en suivant les Canons de l'art Grec alors redécouverts ou retrouvés ; on exprime le mouvement avec de l'immobilité. D'où le triomphe de l'architecture, de la statuaire, de la peinture, en bref des arts de l'espace où le temps est figé dans une figuration abstraite.

« Depuis la Renaissance, dit Pierre Francastel, le principe primordial de toute organisation plastique était la juxtaposition de parties en symétrie plus ou moins parfaite. Qu'il s'agisse de peinture ou de musique aussi bien que d'architecture, on considérait le monde comme fondé sur des rapports de force en équilibre. L'équilibre, l'équivalence étaient la loi d'airin (...). En bref, on considérait que la notion d'organisme était supérieure à la spécificité des parties. On envisageait qu'une belle composition était un équilibre de pleins et de vides, de taches sombres et claires, de lignes droites, brisées ou courbes. On envisageait une sonate ou une symphonie comme un système de mouvements rapides ou lents. Tout reposait sur une compensation stricte de valeurs affectivement différentes mais susceptibles d'être réduites à une unité mesurable.

« (...) Pendant cinq siècles (...) le dessin classique a été composé de traits figuratifs de gestes partiels, intégrés dans un « motif » qui aidait le spectateur à recomposer le déroulement de l'acte, c'est-à-dire à intégrer le temps dans une vision spatiale immobile ». (*Art et Technique*).

Ces lois de composition furent également celles du théâtre classique, les scènes, les actes, les mouvements psychologiques se liant et se déliant selon des correspondances savamment établies guidant sinon

l'action elle-même du moins les formes au travers desquelles elle se produisait.

Après le théâtre vaguement temporel du Moyen Age, après les tentatives des Espagnols et des élizabéthains, après la relative spontanéité de la Commedia dell'arte, les tragédies de Garnier, de Corneille, de Racine, réinstaurèrent des concepts qui, déjà, n'étaient plus tout à fait en harmonie avec les conditions de leur époque. Du moins la durée cartésienne qui restait entendue comme de la permanence des rapports justifiait-elle partiellement les principes qui régissaient leur structure. Et l'on doit tenir compte que ces œuvres, produites pour le délassement d'une classe privilégiée, ne reflétaient d'autre climat social, d'autres conceptions que d'une aristocratie qui, se prenant pour l'incarnation des puissances souveraines, se tenait moralement hors de l'espace et hors du temps.

Aujourd'hui, une semblable idée de la perfection, toute statique, n'est plus acceptable en ce qu'elle ne correspond plus à nos conditions d'existence, à la conscience que nous avons de la durée, une durée « qui mord sur les choses et y laisse l'empreinte de ses dents » (*Bergson*).

Tandis que les siècles passés étaient dominés par le problème de l'espace, le nôtre est dominé par le problème du temps, c'est-à-dire de la vitesse et du mouvement, du changement. Au lieu que le temps se fige dans une représentation de l'espace, c'est la représentation spatiale qui n'est plus qu'un des multiples chaînons de la temporalité. A l'équilibre statique des *proportions* succède donc, comme élément fondamental, l'équilibre dynamique du *rythme* qui ne se rapporte plus à un lieu géométrique mais à une continuité, à un développement, à un devenir. L'équilibre n'est plus dans le repos mais dans le mouvement.

« Si le développement des arts met à profit les connaissances générales de l'humanité, dit encore P. Francastel, l'art n'en suit pas moins une évolution stylistique liée à la détermination de valeurs esthétiques irréductibles à tout impératif issu des autres activités spécialisées.

« Il est donc tout aussi erroné de croire à une intégration absolue de l'art dans les autres activités spécifiques de la société que de rejeter formellement toute relation et de poser, soit dans les principes soit dans les objets, une antinomie absolue. On est ainsi amené à envisager entre les différentes formes de l'activité créatrice des sociétés un mode de rattachement différent de la simple relation de cause à effet. Technicienne par certains de ses traits, la création artistique se révèle aussi économique ou politique, tout en restant marquée d'un caractère irréductible à tous les autres. On peut maintenir une certaine autonomie de l'art tout en le rattachant par des liens étroits au commun des activités contemporaines ». (*ibid.*)

Il est bien évident que si l'art reflète les tendances ou les inquiétudes d'une époque son rôle n'est pas fonctionnel. Mais sous un aspect médiatisé et interprétatif il ne peut qu'être en harmonie avec une société donnée, l'artiste n'étant pas, lui, hors de l'espace ni hors du temps. Les valeurs éternelles — si elles existent — ne se découvrent qu'à travers

des apparences et celles-ci dépendent du rôle qu'elles jouent d'une façon plus ou moins décisive dans un milieu et une époque.

Sur le plan qui nous occupe on peut donc dire que les arts du temps sont plus en rapport avec le monde moderne que les arts de l'espace, plus aptes en tout cas à le signifier, à en traduire le *sens profond*. Et, parmi eux, les formes *ouvertes* orientées vers un devenir constamment mobile et contingent, bien plutôt que les formes *fermées* où la durée n'est mise en cause que pour la résolution d'un instant paroxyste. En bref les formes romanesques bien plutôt que les formes théâtrales.

Or, le cinéma qui est l'art temporel par excellence (l'espace n'y étant jamais qu'une *composante* de la durée), est toujours jugé selon les principes de la scène. Les critères se rapportent en effet le plus souvent à l'équilibre interne de l'œuvre, c'est-à-dire à un équilibre statique, car si le dynamisme apparent du film est évident, celui du sujet est encore difficilement accessible, incompris en tout cas dans son acte créateur, dans le pouvoir qu'il tient des modalités d'une action « en marche ».

Avant d'en arriver à la définition d'un tel contenu il nous faut faire un léger détour.

Parce qu'il était spectacle le cinéma, dès sa naissance, fut mis — nous l'avons vu — sous la tutelle du théâtre. A cette époque on ne pouvait le considérer que comme un véhicule susceptible de transmettre une œuvre préétablie (sinon un spectacle mis en scène...) puisqu'en dehors du fait qu'il était constitué d'images animées on en ignorait les capacités spécifiques. Mais à mesure qu'on les découvrit celles-ci furent mises au service d'une dramaturgie concertée et, d'une certaine manière, détournées de la voie qui leur était propre.

On a vu que les chemins de la théâtralité, quoique contraires à la *nature* du film, lui furent essentiellement bénéfiques, offrant à sa démarche encore malhabile une structure éprouvée, une sorte de tuteur guidant ses premiers pas. Et d'autant mieux que la durée du spectacle lui interdisait de s'égarer hors des sentiers battus.

Cependant, venu après tous les autres, fort de capacités encore toutes virtuelles, l'art cinématographique n'eut de cesse d'égaler ses aînés. Et, pour ce faire, ceux-là mêmes qui le tenaient très haut, plutôt que de s'interroger sur les conduites qu'il supposait voulurent le parer de tous les prestiges de ses prédécesseurs. Allant chercher ailleurs des lois et des principes solides ils prétendirent en faire bénéficier le nouveau venu, non plus du tout pour en guider les premiers pas mais pour l'instaurer au rang suprême de l'Art.

Or ces principes étaient abandonnés déjà par la peinture et le théâtre contemporains.

Les règles académiques, on le sait, sont toujours en retard sur l'art vivant. Elles s'y opposent dans la mesure où elles voudraient soumettre les formes *actuelles* à des principes établis par des formes anciennes et qui ne peuvent s'appliquer qu'à celles-ci. Autrement dit, elles présupposent la fixité des formes dans une société immuable, établissant ainsi les critères du jugement sur des concepts métaphysiques qui remontent à Platon.

En conséquence le cinéma ne prêta son souffle magique qu'au soin méticuleux de ressusciter les vieilles lunes. Reprirent donc une sorte de vie fantomatique des idées et des sentiments datant de Napoléon III, auxquels seul le dynamisme de l'expression donnait comme un pouvoir nouveau, actualisant un imaginaire en porte-à-faux avec l'évidence concrète de la réalité présente.

Il ne s'agit pas, bien entendu, des films qui évoquaient délibérément les actes et les comportements d'une époque disparue mais de ceux (la plupart) qui prétendaient tracer un drame contemporain et qui, par cela même, se trouvaient sans contact aucun avec quelque réalité que ce soit.

De toutes façons, et quel qu'en ait été le contenu, les drames de cinéma étaient toujours « construits » (bien ou mal) en vue et en raison d'un équilibre interne. Le dynamisme des images suivait une action mouvementée qui, pourtant, se résorbait dans l'immobilisme temporel d'un cercle inexorablement fermé. La boucle était bouclée. Dans ses pires moments, l'art du film — la dramaturgie du film — n'était que l'art de tourner en rond.

Certes, les structures fermées ont valu au cinéma d'incontestables chefs-d'œuvre. Il n'est donc pas question de les rejeter par principe, encore moins d'en nier les vertus qui sont parfois très grandes. En outre il est indéniable que la notion d'équilibre qui en découle procure un plaisir esthétique considérable. C'est comme un sentiment de repos et de plénitude qui parachève le mouvement tragique et en comble la résolution. Reste à savoir si cette jouissance esthétique doit prendre le pas sur l'authenticité des actes, sur la prise de conscience d'une durée agissante, sur l'analyse des caractères soumis aux aléas d'une action « en devenir ». Nous ne le croyons pas. Du moins nous croyons que ces structures relèvent de la spécificité du théâtre, de l'optique de la scène où elles trouvent un réceptacle qui cadre exactement avec elles. Le cinéma peut et pourra toujours s'en inspirer, surtout lorsqu'il s'agit de films ayant un caractère intemporel ou traitant d'une réalité plus ou moins conceptuelle. Des films comme *Ivan le Terrible* ou *Alexandre Nevsky* le prouvent abondamment. Il sera toujours possible de concevoir des œuvres magistrales en partant d'un principe qui n'est pas totalement étranger au cinéma et que le cinéma peut satisfaire d'une façon remarquable, mais il est de fait que la spécificité du film débouche sur un tout autre domaine.

Ce qui cadre avec la texture même du film, c'est le développement d'un drame qui se fait et se défait avec le temps dans un monde où la durée a constamment prise sur le cheminement incertain des êtres et des choses. Le cinéma dont le déroulement épouse la production même du temps, dont les séquences peuvent ménager autant d'ellipses que l'on en peut souhaiter, est le seul art qui soit capable de rendre compte d'une durée concrète, ressentie, éprouvée dans sa réalité vivante et agissante. Là encore la probabilité succède au déterminisme.

Plus question, dès lors, d'un équilibre se référant à des coordonnées systématiques. Mais une difficulté d'autant plus grande que l'équilibre incessamment poursuivi se modifie sans cesse. Or, étant spectacle, le

film doit ménager — dynamique ou non — cet équilibre qui lui est indispensable et qu'il trouve alors dans la parfaite harmonie des enchaînements, dans l'évidence des situations.

C'est bien pourquoi les structures fermées offraient une certaine garantie, et d'autant qu'elles s'accordaient avec le caractère relativement statique des plans fixes, moyen d'expression privilégié du cinéma muet et même du cinéma parlant des années 30. Mais on conviendra que, malgré leur crédibilité, des œuvres telles que *Le Mouchard* — ou même *La Chevauchée fantastique* — attestent d'un artifice d'autant plus évident qu'il conditionne leur perfection même. Celle-ci comble une légitime attente mais l'artifice en arrive à détruire le sentiment d'authenticité que le cinéma se doit de préserver avant tout, quelque médiat qu'il soit par essence.

Pour être authentique, le cinéma doit-il donc se déprendre de la tragédie ? Le penser serait jouer sur les mots. Car une chose est de la Tragédie entendue comme Théâtralité, une autre du *sens* de la tragédie. Ce sont ses structures que le cinéma se doit d'éviter s'il veut saisir une réalité vivante, nullement les conditions tragiques de l'existence qu'il peut justement saisir dans leurs manifestations *concrètes* sans devoir en donner jamais une représentation théorique et abstraite. Car dans l'œuvre théâtrale, non seulement le fatum détermine plus ou moins les actes des héros mais, sur le plan compositionnel, ces actes sont toujours pré-déterminés. La fin est tout entière comprise dans le commencement afin de satisfaire aux bonnes règles. D'où un sentiment d'artifice adapté à l'optique de la scène — laquelle est *re-présentation*, mais qui est inacceptable au cinéma où l'on attend une *présentation* directe des choses. L'artifice du cinéma, qui est dans la manière de présenter un monde, ne doit pas fausser ou gauchir les faits qu'il présente ou, du moins, nous donner l'impression que ces faits ont été, au départ, artificiellement préparés et agencés.

« La tragédie, notait Roland Caillois voici quelques années, a trouvé dans le film de nouvelles possibilités d'expression. On peut même se demander si la vision tragique du monde de notre temps ne se réalise pas avec plus de force et d'exactitude dans sa forme cinématographique que dans sa forme scénique » (1).

Nous en sommes persuadés. La tragédie de notre temps n'est plus définissable par l'*Antigone* ou le *Prométhée* et il est normal qu'un esprit peu cultivé, c'est-à-dire qui ne réinstalle pas ces drames dans leur contexte historique, s'y ennuie fort. La tragédie de notre temps est bien davantage dans *Le Maudit* ou *J'ai le droit de vivre*, voire dans un thriller d'Hitchcock, que dans Sophocle ou Euripide. Elle est en prise directe avec eux.

On remarquera d'ailleurs que *J'ai le droit de vivre* (Fritz Lang, 1937), retrouve — et renouvelle — les principes de la tragédie antique. A savoir la lutte d'une liberté contre une fatalité et le retournement des actes en leur contraire :

(1) In « Revue de Filmologie » n° 3 — 1948.

Pris pour un dangereux criminel à la suite de circonstances qui plaident contre lui, un homme est emprisonné et condamné à mort. Pour fuir il se blesse volontairement. Transporté à l'infirmerie, on lui fait une transfusion afin de pouvoir l'exécuter correctement le lendemain. Cependant un télégramme arrive : le véritable criminel a avoué, ordre de surseoir à l'exécution. Or le prisonnier s'évade et, dans sa fuite, tue le pasteur qui s'interposait. Le voici donc devenu meurtrier à l'instant même où son innocence est reconnue. Poursuivi, traqué, il sera abattu avec son amie tandis qu'ils seront sur le point de passer la frontière.

Sans doute les hasards sont-ils un peu bien forcés, mais sans qu'il y paraisse à première vue tant les choses sont évidentes en leur déroulement logique. La mise en cause de la justice et de la culpabilité y prend — dans un sens plus en rapport avec la société contemporaine — la signification qu'elle pouvait avoir dans telle tragédie de Sophocle où, soit dit en passant, les hasards ne sont pas moins forcés.

Certes, dépouillée de ses arrière-plans métaphysiques, la tragédie ne dépasse guère le mélodrame. Hors ce qu'il suggère par delà les actes qu'il met en scène, *Œdipe Roi* n'est qu'un bon drame policier, mais un bon drame policier *peut* ménager de tels prolongements ; les meilleurs films de Fritz Lang en sont un évident témoignage. Toutefois, on est aux limites d'un genre où la liberté apparente des événements s'inscrit dans le cadre d'un drame prémédité, et si l'artifice y est moins visible que dans *Le Mouchard* (par exemple), ce n'est que parce qu'il débouche sur une tragédie autrement convaincante.

D'autre part, le mélodrame n'est jamais qu'une question de forme. La vie se charge d'en faire à longueur de journée ; mais dans la vie les faits se contentent d'être ce qu'ils sont, sans finalité préconçue. La « qualité » mélodramatique n'est que dans le ton que l'on donne au récit en raison de certains gauchissements qui ont pour but exclusif de provoquer une émotion aussi bouleversante que possible. Quand l'interprétation est esthétique, quand elle accuse en vue de *signifier*, quand elle se situe sur un plan intellectuel plutôt que sentimental, alors, quel que soit le sens de cette interprétation, il n'y a plus de mélodrame. Sans quoi, comme on vient de le dire, les tragédies classiques ne seraient pas autre chose. D'où l'on peut déduire une fois de plus qu'il n'y a pas de mauvais sujet mais seulement de mauvaises manières de les traiter.

D'ailleurs, sans atteindre au tragique universel on peut, en sublimant une anecdote conventionnelle, accomplir un pur chef-d'œuvre. Le fait est assez rare car il y faut beaucoup de talent, et davantage peut-être que pour la tragédie qui a pour elle d'avoir des vertus *à priori*. L'exemple le plus frappant en est sans doute *Le Lys brisé*, de Griffith (1919). Dans ses grandes lignes l'argument n'est qu'un récit naïf : Dans les bas quartiers de Londres, la fille d'un boxeur raté est séduite par l'amour pur que lui voue un Chinois du voisinage ; d'où la fureur du père qui traite sa fille en vierge expiatoire et se venge sur elle de ses mécomptes en la rouant de coups jusqu'à ce que mort s'ensuive. Le Chinois, fou

furieux, tue le boxeur, puis se fait hara-kiri devant celle qu'il a parée des plus beaux ornements.

Ce pouvait être un méchant feuilleton ; ce fut — c'est encore — l'un des plus beaux poèmes du cinéma. Sans peine, et comme d'instinct, toutes les choses y sont élevées au symbole — c'est-à-dire que le symbole y apparaît en filigrane sans devoir jamais s'imposer pour lui-même. Ce n'est plus l'histoire qui nous intéresse, mais une constante signification que prennent le monde et les choses, une transfiguration qui le doit à l'excès même des situations dramatiques, à leur schématisation, à un curieux mélange de sadisme et de rêve, de réalisme sordide et d'idéalisme ingénu. Les choses ne sont là que pour attester d'une sorte de transcendance qui affleure et s'épanouit dans la moindre attitude, le moindre geste, le plus insignifiant détail. Au comble de la naïveté sensible la poésie est atteinte par le dépassement du réel, par une surenchère qui irradie le pathos et fait de l'irréel avec la réalité même.

« Aucun sujet n'est plus terrible que celui traité dans ce film, disait alors André Levinson. Mais ce pur jaillissement de la pitié n'est-il pas brouillé, chez Griffith, par un fluide d'excitation sadique ? Le calvaire du lys ne nous fait-il pas songer à la confession de Stavroguine, le « possédé », au cauchemar précédant le suicide de Svidrigaïlov — le voluptueux de *Crime et Châtiment* — à l'attraction irrésistible et prenante qu'exerçaient sur Dostoïevsky certains recoins les plus sombres de l'instinct sexuel ? Cette horreur sans nom, l'enfance souillée par la volupté monstrueuse, paraissait fasciner l'imagination du grand Russe.

« Cette voix du « sous-sol » se fait entendre chez Griffith ; son héros, le Chinois magnanime, en est la preuve. Il désire, en secret, cette enfant apeurée ; et, plus que toute beauté, l'émeuvent les traces du fouet sur cette douce chair, les sanglants stigmates de la souffrance. A un moment donné, il est prêt à succomber à la tentation ; il la matera pourtant ; et il ne s'enivrera, désormais, que de l'adorable tourment d'un désir inassouvi. Mais combien étrange apparaît cet ascète oriental qui faillit attenter à sa divinité. Le père du lys aime torturer. Le Chinois aime être torturé. Au cours de tout le film, il ne sourit qu'une seule fois : quand, par-dessus le cadavre du lys brisé, il braque son revolver sur le meurtrier. Telles sont les sources où s'abreuve cet inimitable lyrisme des premiers Griffith qui, malgré ses nombreuses fissures et ses enchantements ambigus, fait du *Lys brisé* l'œuvre de poésie la plus véritable qui nous soit venue d'Amérique depuis les odes de Whitman » (2).

Cette œuvre où le descriptif est sans cesse subordonné à l'expressif a — sous les dehors d'un mélodrame devenu incantation, cantilène — l'implacable rigueur d'une tragédie. La vision des choses y est enfermée dans un décor dont la détresse sordide est à l'image des êtres déchus qui rôdent parmi les ruelles, à travers les brumes blafardes tombant sur les quais de Limehouse.

(2) André Levinson : In « Paris Journal », Oct. 1924.

A cet égard *Le Lys brisé* est un des modèles de cette esthétique « fermée » qui sera l'apanage de l'expressionnisme allemand — sans toutefois qu'il y soit question d'aucune interprétation décorative autre que d'un strict recours à l'essentiel. La stylisation est dans le drame. On voit donc que si le sujet se fonde sur l'anecdote, *il n'est pas cette anecdote et ne dépend que de la forme qui lui donne valeur et sens.*

Quelques années plus tard, Griffith sera moins heureux avec *A travers l'orage*. Malgré la fin remarquable dont nous avons parlé, les motivations n'y apparaissent plus que pour le « pathétique » qu'elles supposent. Au lieu de s'effacer derrière un climat poétique souvent manifeste, elles occupent le premier plan et ramènent tout à la seule finalité de l'intrigue quand, dans le *Lys brisé*, elles disparaissaient totalement derrière une constante transposition lyrique. Il ne reste plus, dès lors, que des personnages théoriques agissant en faveur de situations aussi arbitraires que conventionnelles.

Un mois après *Le Lys brisé*, pourtant, Griffith donnait *Le pauvre amour*, film moins connu, moins apprécié à l'époque en raison sans doute de son registre encore inhabituel. Sa richesse, en effet, n'est plus d'une dramaturgie éprouvée mais de l'observation des attitudes de quelques individus dans des circonstances qui ne sont ni tout à fait dramatiques ni tout à fait indifférentes ; disons des menus faits de la vie quotidienne, de ses tristesses et de ses joies. Le récit, qui ne se soucie ni de rigueur ni de démonstration, se promène deci, delà, un peu comme les amoureux de l'histoire à travers champs. C'est la simplicité même ; une narration qui suit les personnages sans jamais les enfermer dans leur propre drame, qui leur laisse toute liberté d'action et celle-là même de se reprendre ou de se contredire. On les regarde vivre, sans plus.

On a compris que si *Le Lys brisé* justifie la rigueur d'une architecture « à priori », *Le pauvre amour*, au contraire, prépare ce cinéma moderne qui délaisse l'histoire pour ne considérer que des comportements. L'intrigue, certes, est encore un peu bien conventionnelle mais elle n'a d'autre importance que d'un motif autour duquel on dessine des arabesques.

Nous voici donc revenus à cette histoire qui *crée* ses propres significations et dont l'étoffe est faite de tout ce qui conditionne les individus, leurs actes, leur manière d'être dans une temporalité agissante. Ce n'est plus une action arbitraire introduite dans un milieu non moins artificiel, mais un ensemble de hasards, de coïncidences, de rencontres dont le but (ou l'intérêt) est de nous montrer des êtres situés dans un monde et plus du tout de nous intéresser à la problématique d'une intrigue.

Mais cette « dédramatisation » dont on a beaucoup parlé ces temps-ci, et que certains ont pris à la lettre sans réfléchir plus avant, n'a pas pour corollaire la négation du drame non plus que la négation de toute structure. Bien au contraire. Il ne s'agit nullement de remplacer un squelette trop rigide par de l'invertébré, mais *de remplacer un développement soumis à l'exigence des règles par un développement soumis à l'exigence des faits.*

Il est certain que les êtres ne révèlent leur caractère personnel, leur

moi profond, qu'à la faveur de circonstances exceptionnelles qui constituent précisément ce qu'on appelle un drame. A saisir leur comportement quotidien (prend le métro, entre au café, lit son journal, va au bureau, rentre chez lui, fait l'amour) on découvre bien peu, tant les êtres les plus différents sont alors semblables. Ce voyeurisme ne mène à rien.

Mais, en place de la ridigité d'une architecture contraignante on peut dire de la souplesse d'un drame qui croît et se développe à la manière d'une plante. Celle-ci n'est point dépourvue de structure mais, tout intentionnelle qu'elle soit, elle n'est pas préétablie : elle *s'établit*. Elle n'obéit pas à des impératifs « à priori » mais seulement à la poussée de la sève, à tout ce dont elle se nourrit et qui la constitue dans son être concret au gré cependant de circonstances extérieures : nature du sol, orientation, exposition au soleil et aux intempéries, etc. Elle obéit à un *courant*, à des impulsions, à des contradictions qui la façonnent, l'organisent, la modifient, mais nullement à un moule qui la ferait rigide comme une gaufre. Et si, dans certains cas, elle s'épanouit en des formes rigoureusement géométriques (développement en spirales rythmiques plus ou moins conformes aux séries de Fibonacci) c'est *le plus naturellement du monde*. Tel doit être, croyons-nous, le drame cinématographique.

Au début du cinéma, le mouvement pur, le mouvement physique — course-poursuite ou western primitif — était l'essence, le ressort unissant ou désunissant les héros. Aujourd'hui la mobilité temporelle doit être la motivation dynamique des faits, suivant les forces et les élans d'une praxis plus ou moins déterminante. Le récit, de la sorte, engendre tout naturellement les normes qu'il s'impose, lesquelles, non moins naturellement, engendrent à leur tour les connotations qui lui donnent un sens ; mais un sens qui ne réduit pas les faits à des intentions supposées.

Nous nous plaçons ici, bien sûr, « du côté du spectateur ». Si nous considérons les choses « du côté de l'auteur », il est évident que les circonstances et les enchaînements du drame ne peuvent pas ne pas être prévues sans quoi le film ne pourrait être fait. Il ne saurait être question — sauf dans des cas très exceptionnels — de faire un film « à la sauvette », sans idée ni plan préconçu, mais de faire en sorte que cette prévision ne paralyse point l'action, n'ankylose point le vivant, que tout se passe *comme si* l'auteur avait saisi les événements par hasard, comme s'il les avait arrachés au sein de la vie même. Il s'agit de la précellence du récit sur le spectacle, c'est-à-dire d'un mode de narration, nullement d'une méthode de travail — encore que certaines s'y prêtent mieux que d'autres.

En bref l'intérêt de l'œuvre ne doit plus être dans ce qu'elle raconte — qui est *objet* — mais dans ce qu'elle *exprime*, qui devient alors *sujet* dans tous les sens du mot.

Il ne s'agit plus de « mettre en scène » une histoire, mais de créer des situations, de confronter des personnages, de découvrir des perspectives, en bref de façonner des événements qui « s'organisent en histoire »

au fil de l'écriture : *Il s'agit de déchiffrer le réel et non plus de nous donner un réel déchiffré.*

Point de situations, donc, qui épuisent un personnage, mais des personnages qui épuisent une situation. Des faits, des actes qui se développent, s'engendrent, se contrarient à la faveur d'un choix, d'une impulsion, d'un libre arbitre, selon une marge d'incertitude toujours flagrante et non suivant le décalque d'un plan. Car si les faits sont toujours de quelque manière déterminés, ce n'est que dans la mesure où ils *se* déterminent mutuellement selon des facteurs toujours changeants. Le présent de l'action est de ce qui survient, qui apparaît, qui suscite ou modifie les intentions. L'acte chancelle entre un passé et un avenir — une tendance — qui l'actualisent sans cesse en un acte nouveau. Le passé vécu agit sur le présent cependant que, soumises aux aléas du moment, les intentions orientent le devenir. Ainsi, en suivant cette voie, le film ne met plus un monde « en images », il se *constitue en monde* à l'image du réel.

Comme le rappelle Henri Agel évoquant un formalisme dépassé, « autrefois une séquence s'articulait sur la précédente et amorçait la suivante, conformément à une progression dramatique impeccable : un plan formait avec le plan antérieur et celui-ci avec tous les autres une construction dont la rigueur mathématique flattait le goût de l'équilibre et l'amour de la dialectique. Mais il se trouve que l'homme n'est pas seulement cet être bâtisseur et dialectisant, il se trouve — et toute l'existence du roman, du roman postérieur à Joyce en particulier, est là qui en témoigne — que l'homme est avant tout peut-être et fondamentalement cet être inachevé, toujours en mue, qui se cherche et qui hésite, tâtonnant dans un univers qui lui-même ne semble jamais entièrement donné » (3).

A cet égard, Agel cite en exemple *Les Vitelloni*, de Frédérico Fellini, comme l'un des films les plus caractéristiques d'une tendance qui s'est développée avec le néo-réalisme italien avant de susciter les courants indécis et souvent contradictoires de la « nouvelle vague ».

« Tout le film, dit-il, est fait d'instants qui n'ont ici de raison d'être que leur instantanéité : l'orage qui éclate à l'élection de la reine de beauté, la partie de billard, la morne promenade dans les rues nocturnes, l'équipée avec les girls qui entourent Natali, le matin du bal qui voit se traîner Alberto ivre-mort, la recherche de Sandra et l'arrêt dans les bois pour identifier le chant des oiseaux, la panne de moteur qui livre les imprudents railleurs au ressentiment des travailleurs de la route : tout paraît s'enchaîner au hasard, sans nulle logique, sans nulle nécessité. Merveilleuse absence de nécessité. Suspens inespéré de la logique. Voici les faits qui glissent et s'ajoutent les uns aux autres sans autre enchaînement que les circonstances » (4).

Relatant divers entretiens qu'il eut avec Louis Delluc en 1919, Henri Fescourt par ailleurs, démontre — si la chose était encore

(3) Henri Agel : *Du film en forme de Chronique*. Revue des Lettres Françaises, n° 36-38.
(4) *Op. cit.*

à démontrer — que ces idées, devenues possibles aujourd'hui seulement, ne sont pas nouvelles et que les recherches de l'« avant-garde » française des années vingt n'étaient pas polarisées par les seules questions de rythme et de montage comme d'aucuns ont tendance à le croire.

« Parvenu a cet endroit du scénario (5), rapporte Henri Fescourt, je demandai à Delluc : « Et l'action ? Je ne lis que des notations d'atmosphère ». Il me répondit : « En effet. Il ne devrait même y avoir que de la poussière de faits. Si j'avais pu aller au bout de mon intention, l'action, c'est-à-dire l'histoire, n'émergerait pas — du moins par mes soins —. Les détails qui la forment ne s'imposeraient pas au détriment des autres. Mêlés à eux, ils tournoieraient dans le tourbillon de la fête.

(...) « Si nous étions partis pour l'Espagne, Germaine Dulac et moi, nous nous serions fixé cette règle : surprendre, sans préparation d'aucune sorte, sans en rien connaître à l'avance, au hasard de la caméra, sur le vif, tout ce qui se déroulerait devant nos yeux, de l'incident banal à l'incident rare : on danse, on rit, on crie, on mange, on s'enivre, on se dispute, on entre dans une église, on pleure, les oriflammes claquent, les cortèges défilent, le vent soulève la poussière, les gens suent sous le grand soleil, des musiques se font entendre, deux rivaux se tuent à coups de couteau pour une femme qui, au même instant, fait l'amour avec un troisième homme. La conjonction de ces derniers faits, qui constitue le sujet du film, n'apparaîtrait au regard froid de l'appareil et ne serait projeté sur l'écran que comme une composante de la fête espagnole, une péripétie sans prépondérance. C'est à l'esprit du spectateur non influencé de lui conférer sa dimension. Ainsi surgirait dans une vérité presque absolue un moment de l'existence d'une ville d'Andalousie. Oui, mais presque, ajoute Delluc, parce que les tableaux de l'amoureuse et des amants auraient été imaginés et mis en scène.

« Donc — poursuit Fescourt —, pour le Delluc de 1919, son histoire n'aurait pas été exposée selon les structures de l'art dramatique convenu, pas articulée, par architecturée, pas développée, pas traitée en drame mais insérée en notations fragmentaires parmi les autres documents. Elle *résulterait*. Elle serait appréhendée par le public et non offerte sur un plat. La vie ne construit pas d'histoires. Les faits se succèdent. A notre intelligence de les lier » (6).

Bien qu'avec *La femme de nulle part* il ait fait intervenir la psychologie du souvenir (7), Delluc ne put jamais mener à bien ses intentions. Le moment n'était pas encore venu. Stroheim, quelques

(5) Il s'agit de *La Fête Espagnole* tourné par Louis Delluc et Germaine Dulac en 1919.
(6) Henri Fescourt : *Cheminements*. In « Artsept », n° 2, 1963.
(7) *La Femme de nulle part*, de Louis Delluc, 1922. — Une femme qui délaissa jadis son mari revient sur les lieux où elle vécut avec lui. Une jeune femme — l'actuelle locataire de la villa — s'apprête à fuir avec son amant tout comme elle le fit elle-même. Elle parvient à l'en dissuader. Ainsi le rapport présent-passé s'installait pour la première fois dans le drame, le jeune couple étant comme la projection du passé dans l'avenir, la mémoire tenant lieu de trait d'union.

années plus tard, parvint pour la première fois à intégrer le temps vécu dans *Les Rapaces*. Toutefois, on doit reconnaître que cette structure libre fut, dès 1917, le fait de la plupart des films de Chaplin. Bien avant l'*Opinion publique*, donc. Voici dix ans je soulignais que :

« Les films de Charlot ne sont pas construits comme des « drames ». Ils n'obéissent pas à une structure préméditée dont ils ne seraient que l'expression, la traduction filmique. Le drame n'est ici qu'un enchaînement de situations engendrées selon une continuité qui se construit à mesure en ne prenant ses points d'appui que sur elle-même avec une liberté qui n'appartient qu'à la vie. Chaque scène, chaque séquence continuent logiquement les précédentes, mais on sent très bien que la moindre alerte, le moindre coup de vent auraient pu faire que les choses se passent autrement.

(...) « Il est évident que, du point de vue esthétique, cette construction qui ne compte que sur la poursuite et l'enchaînement des situations est dangereuse. Il est probable qu'elle ne puisse s'adapter qu'aux films de Charlot en ce sens qu'ils reposent tout entiers sur le personnage et sur ses actes, et que c'est lui seul qui mène le jeu. Il n'en est pas moins vrai que c'est une des raisons qui font que ses films, malgré l'aspect bâclé de leur réalisation, malgré une technique sommaire, sont du cinéma pur.

« Là où tant d'autres ne sont que la mise en images d'une histoire antérieurement composée, l'expression d'une idée qui existe « en soi » indépendamment du moyen qui la traduit, ne servent que de support à quelque chose qu'ils n'ont pas créé, les films de Charlot créent leur signification et leur émotion par eux-mêmes et à partir d'eux-mêmes. Ils se définissent dans leur finalité, étant leur propre objet, et ne doivent rien à rien d'autre qu'à ce qu'ils sont. Ils sont irréductibles à tout moyen d'expression autre que l'expression cinématographique si toutefois l'art personnel de Charlie Chaplin, en tant qu'acteur, fait appel au mimodrame et à la danse. Je pense que cette définition s'oppose à celle de l'art pour l'art que l'on attribue toujours aux intentions du cinéma pur quand elles lui tournent résolument le dos. Il se trouve que le style, ici, au lieu d'être dû à quelque sémantique ou à quelque morphologie du langage filmique est le fait simplement d'une manière d'écriture et de composition. Il est donc le style au sens exact du mot et point du tout un artifice formel » (8).

On corrigera en soulignant que cette esthétique, alors adéquate aux seuls films de Charlot, n'est pas à proprement parler « dangereuse » mais, de toute évidence, plus difficile. Elle suppose en tout cas la prééminence des personnages sur le drame, lequel, étant conséquent de leurs actes, ne saurait, comme il en fut jusqu'à présent, les contraindre à des règles conçues *in abstracto*. Comme le disait encore Louis Delluc,

(8) *Charlot et la fabulation chaplinesque*. Ed. Universitaires, 1957. Il est évident que ces remarques ne sont pas valables pour les premiers « Charlot », réglés comme de véritables ballets. Les « ballets », du moins, ne sont plus ici que le développement chorégraphique d'une circonstance ou d'un moment particulier.

« le cinéma est un acheminement vers cette suppression de l'art, qui dépasse l'art, étant la vie ».

Il se trouve, en outre, que cette « forme créatrice » dont nous parlions au cours du précédent chapitre ne peut connaître son plein emploi, sa justification totale, que dans le cadre de telles structures. Dans les structures fermées, bien qu'elle procède à la mise en valeur de l'histoire, la forme ne peut que grandir, exalter, magnifier quelque chose qui, cependant, lui préexiste (*Le Lys brisé. Le dernier des hommes. Alexandre Nevsky*). Au contraire, dans les structures ouvertes, elle engendre les significations en même temps que les aspects sensibles du récit sinon le récit lui-même. Il est évident que la forme ne crée pas les motivations ; elle les organise et leur donne un sens. Peut-être serait-il donc plus logique de parler d'une forme *génératrice*, le terme étant plus proche, semble-t-il, des attributions et des capacités que nous lui reconnaissons.

Il reste que le montage, compris comme « une combinaison d'images ou de scènes propres à provoquer une réaction psychologique et à signifier une idée grâce à leur juxtaposition » ne perd aucun de ses droits et demeure le fondement de l'expression filmique si, comme nous le croyons, cette expression est *toujours* le fait d'une série d'implications d'ordre à la fois logique et psychologique afférant tant à la dénotation qu'à la connotation.

Mais, là où le montage eisensteinien demeure *au niveau du plan*, le montage contemporain, sans rien renier des avantages du précédent, s'efforce d'être *au niveau de la séquence*. Sans faire bon marché d'un surcroît possible de significations par le fait de la mise en valeur de certains détails (succession ou simultanéité), c'est l'événement lui-même qui devient signifiant de par la structure de l'image qui le révèle. En tant que fait concret il porte en lui un certain sens mais, en tant que fait *donné en images* (cadrage, mise en relation des personnages entre eux et avec leur entourage), il acquiert une signification seconde qui le *révèle*. Laquelle signification réagit sur celle d'une autre séquence d'où résulte le sens effectif, le courant général du film.

Le montage est donc dans la structure romanesque de l'œuvre, dans son développement, et plus seulement à l'intérieur de l'espace-temps momentané d'une suite de plans. Il devient réellement découpage, construction, élément compositionnel du drame : *une écriture*.

Le temps et l'espace ne sont plus, dès lors, temps et espace « du drame » (tel un cadre qui contiendrait celui-ci) : ils en deviennent *fonction* (9). Autrement dit, l'histoire est un ensemble de faits, d'événements, spatialisés et temporalisés qui constituent, de par leurs relations ou implications réciproques, leur propre continuum. Celui-ci n'est autre que le réceptacle d'un mouvement dramatique dont les directions, issues de ses forces vives, se dessinent à l'image d'un fleuve creusant son propre lit.

« Il faut choisir, dit Sartre dans *La Nausée* : vivre ou raconter.

(9) Cf. chap. 71 : *De quelques notions d'Espace*. Infra.

Quand on vit, il n'arrive rien ».

Il arrive une quantité de choses, au contraire ; mais on ne s'en aperçoit guère, précisément parce qu'on les vit. Du moins ne s'en aperçoit-on qu'*après*, lorsque, devenues mémoire, ces choses sont suffisamment détachées de nous pour que nous puissions les considérer avec un certain recul, tout comme si nous les observions « de l'extérieur ».

Qu'il s'agisse d'un film ou d'un roman, l'œuvre d'art, elle, ne peut que raconter. Le film surtout, qui ne peut saisir les choses que de l'extérieur. Mais, plus et mieux que le roman, il est capable de nous montrer ce qui est « en train de se vivre ».

L'auteur de film « raconte » ses personnages. Mais il les raconte en les montrant, et nous les montre toujours en l'accomplissement d'un acte quelconque. De telle sorte que la narration filmique peut, mieux qu'aucune autre, suivre la vie « au plus près ». Au lieu de raconter les choses au passé elle les raconte au présent. Elle ne nous dit pas ce qui fut mais ce qui est.

« Ce qui fut » met toujours entre le narrateur et l'acte un éloignement qui réidifie le monde et le constitue en objet, le sclérose en une « belle histoire ». Ce qui « se fait », au contraire, nous entraîne dans son propre courant, la narration n'introduisant alors entre elle et l'acte vécu que la distance d'un regard.

Devant l'écran nous sommes toujours « en face des choses ». Mais nous avons vu toute la différence qu'il y a entre la *présentification* d'un acte échu, appartenant à un temps passé, achevé, et l'*actualisation* d'un acte en train de s'accomplir.

La présentification, a-t-on dit, est à la mesure des plans fixes. Elle est adéquate aux belles légendes, aux tragédies repliées sur une temporalité qu'elles épuisent. La caméra mobile, au contraire, donne une impression de présence active, d'acte « en devenir ».

Le cinéma contemporain, donc, décrit plutôt qu'il ne raconte — encore que les images ne décrivent pas, elles *montrent* (pour décrire un objet, il faut l'exclure ; s'il est là, il suffit de le voir). La description étant un art littéraire, on dira, de préférence, que le film d'aujourd'hui est un *regard* porté sur les choses « en train de s'accomplir » ; un regard qui leur découvre une *intentionnalité* (au sens phénoménologique du mot) sans jamais cependant les soumettre — du moins en apparence — à une intention esthétiquement déterminée.

Mais cette façon de regarder les choses, de les suivre, suppose de la part des personnages un dialogue parfaitement objectif (objectif pour le spectateur, s'entend). Or, trop souvent, les choses se passent comme si les individus qui parlent considéraient leurs propres actes *de l'extérieur*. Leurs paroles précisent les motivations qui les font agir à seule fin de les rendre explicites. Quand A s'adresse à B, c'est bien plutôt pour informer le spectateur que pour porter à B témoignage d'un sentiment ou d'une pensée. Or les individus qui vivent un acte ne le pensent pas, précisément parce qu'ils le vivent. S'ils réfléchissent, c'est *après* (ou avant). Seul le commentaire porté sur un acte *passé* peut prendre cette

distance, dégager ces perspectives. Le dialogue immédiat ne peut que les ignorer. Ce n'est donc pas à lui d'en rendre compte.

Au cinéma — et tout particulièrement dans l'art du récit qui capte la durée en train de se faire —, seules les images peuvent et doivent expliciter les événements, les actes, parce qu'elles seules *racontent*, c'est-à-dire considèrent les choses *de l'extérieur* alors que les héros de l'histoire *vivent* l'action racontée.

Aussi subjectif que puisse être le regard du narrateur, il se donne toujours comme désintéressé et n'a pas à intervenir dans les actes des héros. Dire donc que le dialogue de film doit être « non signifiant » ne veut pas dire qu'il doit être dépourvu de sens mais que, strictement révélateur de la manière d'être, d'agir ou de penser des personnages mis en cause, il doit se garder d'être explicite quant au drame qui les entraîne. C'est un comportement verbal et rien de plus. Or, trop souvent — et même dans les meilleurs films — le dialogue est écrit par des gens qui ne comprennent le développement dramatique que d'une façon théâtrale : par le texte, tout comme dans une pièce où il assume toutes les significations.

Bien plus encore qu'une trop visible détermination d'auteur, c'est encore le dialogue qui, neuf fois sur dix, donne à la plupart des films une allure de drame théorique et fabriqué. Le jour où l'on aura compris que l'on ne peut pas saisir la vie vivante, la vie en action (à tout le moins en donner le sentiment) en chargeant celle-ci d'un texte élaboré qui échappe à la vie même, l'art du film aura accompli un notable progrès dans la voie justement qu'il s'est tracée.

Au théâtre, les mots *somment* les choses de *comparaître*. Dans le roman, ils les nomment ou les *décrivent*. Au cinéma, on les *montre* ; il n'y a donc pas à les expliquer. Seul doit être dit ce qui n'est pas montré, entendu ce qui n'est pas montrable — qui fait partie du comportement des individus agissant dans une situation donnée. A cet égard, le néo-réalisme italien (Antonioni surtout) et les films de la nouvelle vague (Godard, tout particulièrement) ont montré la voie qu'il fallait suivre, bien qu'eux-mêmes ne la suivent pas toujours...

On l'a dit et répété : La signification, au cinéma, s'obtient au moyen des choses elles-mêmes, mais cette signification ne laisse jamais de côté le *sens* des choses ; elle leur en donne un autre *en plus*. C'est donc aux choses qu'il appartient de dire ce qu'elles sont, de *se* révéler à la faveur d'un contexte qui fait office de catalyseur. Et au cinéaste de faire en sorte qu'il en soit ainsi.

Les difficultés majeures résident en ce que :

1/ L'histoire, bien qu'elle ne soit que le support des significations et point du tout le *but* du film, ne doit pas pour autant servir de prétexte à ce qui ne serait plus qu'un exercice de style. Elle ne doit pas être négligée mais avoir de par sa démarche un intérêt certain, être (selon les termes consacrés) nécessaire et suffisante.

2/ Le récit, tout en s'efforçant d'être aussi objectif que possible devant les événements dont il rend compte, doit échapper aussi bien au « procès-verbal », au constat impersonnel, qu'au drame préfabriqué.

Dans le meilleur des cas on doit atteindre au général et à l'universel à partir du particulier, du momentané, sans que jamais pourtant la réalité fugitive soit prisonnière d'une conduite à priori, sans qu'elle soit considérée jamais autrement que pour elle-même. C'est de l'« être-là » des choses, de leur contemporanéité, que doit jaillir leur universalité ou, plutôt de la façon dont on les présente. Les perspectives morales, sociales ou métaphysiques qui dépassent le sens immédiat ne doivent résulter que des connotations ; et celles-ci, inscrites en marge de la dénotation — et avec elle — ne doivent en aucun cas déformer ou modifier le réel dénoté à seule fin d'en « fabriquer » le sens. Les quelques exemples que l'on a donnés tout à l'heure en portent suffisamment témoignage.

Ni pièce de théâtre, ni reportage, donc, mais récit organisé avec des événements successifs, et d'une façon assez souple pour que l'écoulement du temps soit le fondement de ses structures, le film d'aujourd'hui pose encore d'autres problèmes, notamment celui de l'équilibre dans la continuité.

Il convient en effet d'assurer non seulement la logique du contenu, c'est-à-dire des choses développées, mais encore celle du développement, lequel, étant placé dans la perspective d'un progrès, est nécessairement *génétique*. La durée n'étant plus une plage de temps plus ou moins étale mais un acte créateur, le récit requiert un équilibre dont le dynamisme doit pourvoir à cette génèse et la régir comme étant l'expression d'une nécessité interne. Ce n'est plus le bel équilibre posé autour d'un point donné au départ, mais un équilibre qui se cherche et s'établit à la mesure des événements.

Toute structure en effet pose le problème de sa génèse. Si son origine n'est point *donnée*, elle ne peut que se constituer au fur et à mesure en partant chaque fois d'un acquis antérieur : on en revient à l'image de la croissance des plantes.

En ce qui concerne le récit filmique, cet « acquis antérieur » est un moment, une séquence, un état d'équilibre qui n'est pas seulement équilibre du fond et de la forme mais harmonie entre la logique des événements et la psychologie des personnages. Les actes « en devenir » étant toujours sujets à l'imprévu des circonstances, aux perturbations extérieures, il s'ensuit que l'équilibre présentement acquis par un acte quelconque (fondé nécessairement sur le passé et sur une anticipation provisoire), se trouve constamment remis en question. Il y a donc un nouveau processus d'équilibration qui s'arc-boute sur le précédent et s'établit dans le sens du probable — et ainsi de suite.

Or cette conduite du récit, cette construction d'une forme dont l'accomplissement suscite son propre contenu tout en suivant — ou paraissant suivre — le développement naturel des choses, c'est-à-dire tout en ménageant une logique qui ne tient ses exigences que des circonstances, du moment, des lieux, des personnages, selon un équilibre perpétuellement menacé et constamment renaissant, est bien la chose la plus difficile qui soit. Bien peu, à vrai dire, en ont jusqu'ici triomphé.

On peut constater, par exemple, que les films de la nouvelle vague (ceux de Godard en particulier) qui ont largement contribué à l'éclatement des structures « fermées », à la dédramatisation de l'histoire, sont incapables de mener à bien un développement logique et cohérent, bien qu'ils soient éblouissants parfois *au niveau de la séquence*. Ils ménagent des moments dont l'authenticité vécue atteint à une vérité qui, pour être essentielle, ne cesse jamais d'être immédiate et contingente, mais l'enchaînement, le développement de telles séquences ou circonstances est, ou bien déficient, ou bien d'un arbitraire d'autant plus flagrant qu'il apparaît au sein d'une liberté qui le dénonce, quand l'artifice d'une histoire « construite » lui tiendrait lieu de justificatif. On en dirait autant de bien des films néo-réalistes, ceux de Rossellini en particulier (les plus récents), qui tombent dans la facilité ou le mélodrame, alors que ceux de Visconti pèchent peut-être par un excès de construction.

Portons cependant à l'actif de ces films que si le temps authentiquement vécu y est toujours de courte durée il est du moins saisi dans son évidente et sensible manifestation. Une étape est franchie. Le reste, espérons-le, viendra plus tard.

Il reste que cette notion de durée qui joue un rôle prépondérant dans l'art du récit peut se manifester sous des aspects bien différents.

Tout d'abord selon un mode a-chronologique, en envisageant les rapports du présent au passé. Ceux-ci peuvent être considérés de deux façons :

Ou bien ces rapports sont considérés objectivement, comme dans *Citizen Kane*. Dans ce cas, de par les constants retours en arrière et le constant chevauchement des souvenirs (surtout s'il s'agit comme dans ce film de souvenirs différents appartenant au passé de plusieurs individus), l'établissement de tels rapports nécessite une construction dramatique évidente qui, toute nouvelle qu'elle soit, n'est pas tellement éloignée des structures de la Tragédie. Le temps, en effet, est arrêté, fixé sur un acte (ou un fait) présent d'où partent toutes les investigations, toutes les mémorisations qui s'y rapportent. Il y a déplacement dans le temps d'une façon a-chronologique, mais seulement du présent au passé et relativement à un acte *échu* : Kane est mort et son décès suscite toutes les recherches, tous les témoignages relatifs à son passé. Cette effective « domination » du temps nous reporte au concept de la théâtralité, mais d'une façon tout à fait originale, fondamentalement cinématographique dans son expression et dans sa forme.

Il en est ainsi de *Rashomon*, *Thomas Garner* ou *Le jour se lève* (qu'il s'agisse de plusieurs relations entremêlées, des souvenirs relatifs à la vie d'un camarade qui n'est plus ou de la mémorisation personnelle d'événements passés), tous ces faits de mémoire étant axés autour — et à partir — d'un moment nettement circonscrit et arrêté dans le temps.

Ou bien ces rapports sont considérés subjectivement, comme dans *Hiroshima, mon amour*. Dans ce cas les rapports s'établissent à partir d'un moment *en train d'être vécu* par l'héroïne. Celle-ci, on le sait, confronte l'acte présent à un passé semblable qui s'interpose entre elle

et lui et qui lui donne (à cet acte) une résonance particulière. Non seulement le temps n'est pas arrêté mais le souvenir le transforme. Comme l'a remarquablement souligné Robert Pingaud, au début du film « il n'y a pas encore de passé pour l'héroïne de *Hiroshima*, et pas non plus de mémoire. La situation qu'elle a déjà vécue ne saurait être utilisée pour rendre compte d'une situation qui, purement et simplement, la répète. Elle ne peut que ressurgir dans et par cette répétition. Le film, qui commence à Hiroshima, nous donne l'impression de retourner ensuite à Nevers ; mais son déroulement véritable est inverse. Sous la poussée de Nevers, Hiroshima s'écroule, et c'est à une sorte de *retour en avant* que nous assistons, qui d'abord fait apparaître un épisode dans un autre, puis dissout ce second épisode dans le premier, en annonçant la disparition de Hiroshima à travers celle de Nevers » (10).

Il s'agit de deux continuités parallèles, l'une présente, l'autre passée, qui interfèrent et s'entrelacent subtilement dans l'affectivité présente et agissante de l'héroïne. La relation n'est plus seulement a-chronologique mais diachronique ; c'est un constant chevauchement du présent au passé, du passé au futur dans lequel le réel et l'imaginaire (ou le souvenir) se fondent en un *tout* qui est pure expression du réel vécu : un vécu subjectif inséré dans l'objectivité du récit.

En ce qui concerne la narration chronologique des événements, on peut également considérer deux manières — objective et subjective :

L'une des ambitions d'un certain cinéma actuel, dont on ne saurait trop mesurer les écueils, est de vouloir nous faire ressentir, éprouver la pesanteur de la durée vécue par les personnages du drame. Le plus flagrant, c'est que le temps vécu est insensible lorsqu'il est *réellement vécu*, c'est-à-dire meublé par une activité quelconque. Il n'est sensible que dans l'inaction : attente ou ennui (11). Or, l'on peut bien nous montrer des gens qui s'ennuient, qui traînent une lassitude désabusée, mais vouloir nous faire partager, éprouver leur ennui, revient par la force des choses, à nous ennuyer mortellement. Il ne paraît guère possible de fonder une esthétique sur l'ennui du spectateur, sur l'expression du vide, sur la représentation d'une immobilité quelconque, fût-elle uniquement morale ou mentale. C'est, de la part d'Antonioni, un réel tour de force que d'y être dans une certaine mesure parvenu, intéressant toujours même lorsqu'il ennuie ; mais il est à la limite du possible et l'on ne saurait aller au-delà.

On notera en passant que les « temps morts », utilisés fréquemment dans les films contemporains, n'ont rien à voir avec le temps « vide » de l'attente ou de l'ennui. Cette dénomination, d'origine purement scénique, désigne en effet des moments où il ne se passe rien au sens *théâtral* du mot. Mais c'est bien souvent dans ces moments d'inaction *dramatique* qu'il se passe *réellement* quelque chose. La durée y est remplie par une activité de l'esprit, sinon par un acte physique (ou verbal). On s'en rend parfaitement compte dans certains films où de tels moments, utilisés à bon escient, deviennent le témoignage flagrant d'un comportement

(10) Bernard Pingaud : *Alain Resnais*. Premier Plan n° 18.
(11) Cf. chap. 72. Infra.

psychique, d'une activité intérieure qui ne veut pas, ne peut pas ou n'ose pas s'exprimer — notamment dans les films d'Olmi ou de Rosi.

Enfin, le mode de narration le plus courant, celui qui suit pas à pas le développement chronologique des faits nous paraît, de tous, le plus apte à cette description quasi phénoménologique de la durée, à cette prise de conscience du réel en action, dans la mesure, bien entendu, où l'on veut cerner au plus près la transformation des êtres au fil des jours sous l'influence d'un milieu social plus ou moins déterminant. Hormis *Greed* qui, aujourd'hui encore, demeure le modèle inégalé, on citerait parmi les quelques réussites du genre : *La Foule, Symphonie Nuptiale, Le Vent, L'Aurore, L'Insoumise, L'enfance de Maxime Gorki, La Vie de O'Haru, Les Vitelloni, Les Contes de la lune vague, L'intendant Sansho, La dolce vita, America America*, quelques autres encore. Formellement on devrait y ajouter *Le Voyage en Italie* et même *Europe 51* si la thématique de ces films n'était proprement insoutenable.

Précisions — s'il est nécessaire — qu'il n'est nullement question de la continuité uniforme du temps objectif de l'histoire (auquel cas il faudrait citer *La Corde, Nous avons gagné ce soir*, et même *Le train sifflera trois fois*) mais de la liaison — forcément elliptique lorsque l'action s'étend sur un temps très long — de « blocs événementiels » homogènes et continus devant lesquels nous avons le sentiment d'une durée *vécue* par les personnages du drame toujours plus ou moins modifiés par cette expérience du temps. Il s'agit de les suivre au cours de cette épreuve, de les voir *en train* de la vivre et non plus seulement de les appréhender *avant* et *après* en une série de coupes successives qui n'en retiennent jamais que le reliquat. Le temps du film et le temps de l'action sont alors isochrones (ou à peu de chose près), mais seulement en de tels moments. Le temps global de l'histoire peut être, lui, de quelques heures ou de plusieurs années.

Dans les films irréalistes (féeriques, fantastiques, oniriques ou autres), la durée, infiniment maléable, ne pose évidemment aucun problème. Mais, dans ce genre de films, on rejoint d'une autre manière les structures « fermées ». Parler d'un espace-temps nettement circonscrit ou situé hors de l'espace et du temps réels revient à dire exactement la même chose.

Il reste à préciser une fois de plus que notre propos n'est pas, n'a jamais été de dire *comment* il fallait s'y prendre pour triompher de telle ou telle difficulté, et pas davantage des problèmes soulevés par l'introduction de la temporalité dans la dramaturgie du film. Outre que cela témoignerait d'une prétention qui n'est point la nôtre, cela impliquerait des règles dont on a dit qu'elles ne pouvaient exister — à moins qu'il n'y ait autant de règles que de sujets possibles. Qui plus est, on ne saurait instituer une ligne de conduite qui présiderait à l'organisation du récit dans le même temps que l'on affirme que ce sont les événements eux-mêmes qui suscitent leur propre développement et que les normes, engendrées par leur contenu, ne s'imposent comme normes qu'en raison des nécessités de ce contenu.

Le « comment » ne relève que de la stylistique. Il appartient à cette

marge d'activités qui préserve le domaine propre de la création. Nous avons voulu nous limiter à dégager aussi nettement que possible les conditions et les grandes lignes de l'expression filmique de manière à souligner, en fonction de celles-ci, ce qui devait être fait, ce qui ne pouvait pas ne pas être fait.

Nous croyons fermement qu'un seul principe est de rigueur : *la justification*. Autrement dit, toute forme est valable qui se justifie par ce qu'elle exprime, à condition justement qu'elle *exprime*, c'est-à-dire qu'elle épuise tout le possible d'un contenu donné et le fasse plus directement, plus valablement qu'aucune autre.

Tout contenu est valable qui se justifie par l'authenticité, la vérité des caractères et des situations, par un *sens*, à condition que ce sens non seulement épuise toutes les capacités d'une forme et dépasse l'intérêt provisoire d'une anecdote, mais par elle, à travers elle, dégage des perspectives largement humaines d'ordre moral, social, psychologique ou, au besoin, métaphysique.

Deux voies royales s'ouvrent au cinéma : le réalisme et l'irréalisme. Toutefois, réaliste ou non, il ne peut agir qu'en partant d'une certaine représentation du réel. De même qu'il « irréalise » la réalité, le cinéma « réalise » (ou matérialise) l'irréel. Celui-ci ne peut donc être qu'un réel un peu plus imaginaire que l'autre, c'est-à-dire dont les mobiles relèvent du fantastique ou défient la vraisemblance immédiate. Mais la liberté d'imagination qu'il suppose le situe d'emblée en dehors des conditions qu'un certain réalisme exige et que nous devons dès à présent considérer.

78 *Réalisme et Réalité*

Le cinéma tend donc à réduire singulièrement le cloisonnement étanche établi au cours des siècles entre le réel et l'irréel.

Si la recherche du surnaturel est une tentative faite pour saisir ce qu'une certaine philosophie assimile à l'« essence » des choses ou, en tout cas, ce qui dépasse le pouvoir de nos sens, on peut constater qu'au cinéma réel et fantastique se montrent comme étant les aspects différents d'une seule et même chose. Dès qu'il apparaît sous un jour inattendu le réel devient fantastique. A tel point qu'on pourrait soutenir que le réel n'est pas autre chose qu'un fantastique auquel nous sommes habitués.

L'eau est chose commune. Une simple goutte d'eau vue au microscope ouvre déjà sur un univers inquiétant. Le fantastique, le merveilleux s'énoncent au cœur même du réel. Quant au surnaturel, ce n'est qu'un naturel qui échappe aux explications conformes à notre connaissance actuelle du monde et des choses. Ainsi l'électricité qui fait partie de notre réalité quotidienne était puissance surnaturelle à l'époque de Thalès. Aujourd'hui, sans parler des atomes que l'on commence à maîtriser, la radio et la télévision dépassent de fort loin la magie des alchimistes et la réalité la plus banale se montre à chaque instant plus

ingénieuse, plus surprenante que les plus imaginatifs de nos romanciers, fussent-ils romanciers du « fantastique » ou de la « science-fiction ».

C'est assez dire que le cinéma, « art du réel » n'est pas nécessairement « réaliste ». Aussi bien appellerons-nous « réaliste » toute œuvre qui, non seulement appréhende le monde connu, mais décrit des faits concrets et se limite à une certaine immanence en s'efforçant d'en exprimer ou d'en saisir le sens profond, dût ce sens déboucher sur une éventuelle transcendance.

Nous appellerons « irréaliste », au contraire, toute œuvre qui exprime ou tend à exprimer une certaine transcendance à travers une immanence plus ou moins conventionnelle ou arbitraire, fût-elle historiquement située. Toute œuvre qui peut être *vraie* au sens profond du mot mais qui n'envisage que des vérités essentielles, c'est-à-dire dont les relations avec un milieu et une époque ne se manifestent que par des aspects superficiels ou accessoires. Tels sont, par exemple, les films de Dreyer ou de Bresson malgré la minutie « réaliste » apportée dans la mise en œuvre de certains détails précis.

Dans le premier cas on se borne à décrire l'« existence » en observant un réel immédiat et concret. Dans le second on cherche à atteindre l'« essence » à travers une existence plus ou moins imaginaire qui relève nécessairement de quelque convention, d'autant que cette existence, considérée *in abstracto*, se trouve coupée, volontairement ou non, de ses contingences historiques et sociales.

Ce que nous appelons le « monde connu » n'est pas seulement le monde des choses perçues qui serait opposé à quelque monde inconnaissable, mais celui des faits ; celui que nous observons, que nous vivons, que nous subissons. En un mot les réalités sociales du monde *actuel*.

Mais avant d'aller plus loin il nous faut tenter d'éclaircir quelque peu les conceptions du réalisme qui sont aussi multiples que contradictoires et dont l'ambiguïté prête à toutes les confusions possibles.

Si l'on considère naïvement comme réaliste « ce qui appartient à la réalité », alors toute œuvre d'art est réaliste. Inversement, toute œuvre d'art étant accomplissement de soi, extériorisation d'un regard porté par l'artiste sur la nature des choses, une tentative de transformer le monde à la mesure de sa propre transformation, d'agir par l'intermédiaire d'un « message », de modifier les idées ou les concepts (en quoi toute œuvre d'art est nécessairement et fondamentalement « révolutionnaire ») on peut dire qu'il n'y a pas, qu'il ne peut pas y avoir de réalisme en art. L'interprétation du monde n'est pas le monde. Fût-elle une vision plus profonde de la réalité, ce n'est jamais qu'une vision, un point de vue. Prétendre saisir la réalité « vraie » n'est qu'une illusion ou une mystification. La conformité au réel est impossible en art. Ou alors l'œuvre d'art n'est plus une œuvre d'art mais le simple véhicule d'une réalité sans sujet et sans objet, dépourvue de sens. Encore qu'il soit impossible de véhiculer autre chose qu'un « aspect » du monde. Véhiculer la réalité c'est déjà lui porter atteinte, faire acte de choix et de limitation, tant il est vrai que rien ne saurait être adéquat au réel qui ne soit ce réel lui-même.

Entre ces positions extrêmes, le « réalisme » suppose des conceptions moins intransigeantes. N'étant pas une copie du réel, ne se limitant pas au constat pur et simple, il ne s'oppose pas à l'interprétation esthétique pourvu qu'elle ne trahisse pas la vérité mais suive et développe les significations dont les choses témoignent ou qu'elles tiennent de leur existence même ; pourvu qu'elle exalte ces choses sans qu'il s'agisse d'une idéalisation au terme de laquelle, ayant perdu tout contact avec le réel concret, les significations déboucheraient dans le symbolisme pur et l'abstraction.

Cette conception du réalisme fut à peu près celle qui se manifesta en France au cours du 19e siècle. Elle est aussi éloignée du naturalisme — qui présuppose l'identité de l'art et de la nature — que de l'idéalisme abstrait.

Etant toujours de quelque manière une re-création, l'art se propose d'exprimer l'essence du réel à travers ses formes et son apparence concrète — l'essence étant entendue (on le devine) dans un sens empirique et nullement comme « noumène ». Mais les faits, les actes, et autres manifestations concrètes, ne sauraient être saisis dans leur aspect individuel (ce qui serait une manière comme une autre de les abstraire) mais également, et surtout, dans leurs relations avec les autres. L'objet d'une œuvre réaliste peut être l'étude des caractères ou des psychologies, à la seule condition de ne point considérer l'homme en général mais des individus toujours soumis à des obligations plus ou moins déterminantes — sociales, morales ou culturelles — et non « coupés » d'avec les contingences qui les font tels qu'ils sont.

Toutefois le « réalisme », d'abord compris comme une catégorie artistique, dégénéra bientôt en un style d'Ecole à moins que, par réaction, il n'en soit venu à s'égarer dans les voies toujours libres du Naturalisme ou du Symbolisme. Une fois de plus l'homme quelconque devait aboutir à la notion du « héros typique » considéré dans des circonstances non moins typiques, fussent-elles typiquement « réalistes ».

Marx et Engels devaient, comme on sait, reprendre ces idées — en passant par Hegel — pour aboutir à la notion du « réalisme socialiste ». Mais si le réalisme doit être fondé sur les relations de l'homme et du monde dans un contexte historique donné, s'il doit être *social*, il n'a nullement pour obligation d'être « socialiste ». Encore qu'il faille s'entendre sur le sens des mots...

Dans la mesure où l'on entend le « réalisme socialiste » comme l'expression d'un mot d'ordre, d'un parti pris (et, donc, d'une quelconque pré-détermination), comme l'expression d'un dogme ayant pour but d'inculquer par l'exemple (toujours « typique ») une leçon de morale ou de comportement d'obédience politique, on ne peut que le rejeter. Il est alors contraire à la notion même de réalisme autant qu'à celle de l'art, lequel n'a ni à prêcher, ni à enseigner, ni à moraliser, mais à exprimer et à signifier, à donner à voir et à penser en se gardant de transmettre des idées toutes faites.

Si, au contraire, le réalisme socialiste n'est pas autre chose qu'un réalisme social intégré dans la praxis de notre temps, s'il n'est que la

continuation du réalisme dans l'histoire des faits, alors il est le réalisme « lui-même » considéré dans ses manifestations les plus concrètes et les plus actuelles.

D'accord en cela avec la plupart des théoriciens marxistes (ou simplement « de gauche ») (1) et rejetant les idées de Lukacs pour lequel tout « grand art » est et ne peut être que réaliste, nous affirmerons que le réalisme n'est pas une norme et qu'une œuvre réaliste n'est pas plus valable comme telle dans la hiérarchie des arts qu'une autre qui ne le serait point.

« Le réalisme, dit précisément l'un d'eux (Stefan Morawski), n'est pas une catégorie normative. Il n'implique pas que les seules œuvres valables — ou même les plus valables — soient celles qui satisfont aux conditions exigées par lui. (...) Le réalisme, comme catégorie, n'exige aucune caractéristique formelle particulière. Il a pour conditions préalables celles qui concernent seulement la fonction d'une représentation (figurative) de la nature et de la capture de l'essence du phénomène représenté. (...) Ce qui ne veut pas dire que les symboles ou les éléments fantastiques n'ont pas leur place dans une œuvre réaliste ; ils peuvent intervenir comme composants individuels ou comme un revêtement formel et stylistique sous lequel se dissimule l'essence du phénomène représenté » (2).

Mais ce qui est vrai ici des arts plastiques ou littéraires ne l'est plus du cinéma. Etant fondé sur la reproduction exacte des choses et non sur une représentation totalement médiatisée, le film ne peut pas saisir l'essence du réel concret à travers une figuration arbitraire. Ou s'il saisit l'« essence », il ne saisit rien d'autre et débouche aussitôt dans l'intemporel. Les films expressionnistes (par exemple) signifient symboliquement des généralités abstraites mais non des faits « réels » au sens objectif du mot.

Loin de n'être qu'un simple enregistrement impersonnel, le réalisme filmique se propose de dégager le sens profond des choses. Mais il ne peut être à la fois *art* et *réaliste* que s'il se fonde sur une réalité vraie, c'est-à-dire sur les faits tels qu'ils se présentent dans un contexte social historiquement déterminé. C'est donc une question de contenu avant d'être une question de forme, étant évident que l'on entend le contenu, ici, comme étant *ce sur quoi l'on se fonde*, dont on veut témoigner, et non le résultat de cette opération, résultat qui, lui, dépend tout entier de la forme. Mais si le réalisme, au cinéma, implique une certaine manière d'appréhender le monde il est dans la vérité du signifié bien davantage que dans un mode quelconque de signification.

Enfin, si l'on admet que le réalisme ne peut être totalement vrai que s'il va dans le sens de la *praxis* et traduit le mouvement social et le sens de ce mouvement, alors il se doit de dénoncer les contradictions du monde actuel. A cet égard (en remplaçant simplement « romancier » par

(1) Parmi lesquels : Ernest Fischer, Emil Utitz, Erich Auerbach, Thomas Munro, D.W. Gotschalk, Berthold Brecht, Gramsci, Paolo Chiarini, Della Volpe, Garaudy, etc. (Voir, de celui-ci : *D'un réalisme sans rivages*).

(2) Stefan Morawski : *Réalisme catégorie artistique*. In « Revue Internationale ».

« cinéaste »), nous ferons nôtres les propos de Friedrich Engels lorsqu'il dit : « Le romancier remplit parfaitement sa tâche quand, par une peinture fidèle des rapports sociaux réels, il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la perennité de l'ordre existant, même s'il n'indique pas de solution, même s'il ne prend pas ostensiblement parti (...) *Je crois que la tendance doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée* » (3).

Nous ferons nôtre encore cette déclaration d'Aragon dans *Le discours de Prague :*

« Je réclame un réalisme ouvert, un réalisme non académique, non fixé, susceptible d'évolution, qui s'occupe des faits nouveaux et ne se suffise pas de ceux qui ont été longuement décortiqués, polis et digérés, qui se modifie chemin faisant pour être apte à étudier les réalités hors série, qui ne se contente pas de ramener les difficultés à un commun dénominateur, qui ne soit pas là pour faire rentrer l'événement dans l'ordre préétabli, mais sache prendre la tête de l'événement, un réalisme qui aide à changer le monde, un réalisme non pas pour nous rassurer mais pour nous éveiller, et qui parfois par cela même nous dérange. Un réalisme semblable ne peut exister que par une perpétuelle confrontation de la théorie et de la pratique, il se nourrit de la nouveauté, il est un pionnier de la réalité et non pas son enregistreur mécanique après qu'elle a bien été époussetée. Il participe aux sentiments nouveaux qui naissent des situations nouvelles. N'étant jamais séparé de ce qui se fait, il ne risque pas d'être renvoyé au grenier par les ouvriers nouveaux, il est un facteur d'enthousiasme, et non de dégoût pour la jeunesse ».

Enfin, si l'on admet, avec Karl Marx, que les manifestations concrètes ont une vérité objective en tant qu'elles reflètent des rapports sociaux réels et que ces rapports sont relatifs à une époque historiquement déterminée, on comprendra pourquoi nous avançions tout à l'heure que le réalisme — du moins au cinéma — n'est possible que lorsqu'on envisage les réalités du monde *actuel*.

Si l'on envisage, par exemple, des événements datant du second empire (pour ne pas remonter plus loin...), il nous est impossible de les replacer dans leur contexte social exact malgré la somme considérable de documents que nous possédons sur eux. Il nous sont devenus *extérieurs*. Nous ne pouvons pas retrouver un courant qui n'est plus et que nous n'avons pas *éprouvé* pour ne l'avoir pas *vécu*. Il faut vivre en effet une réalité sociale, être dans le courant qui l'emporte pour la saisir effectivement dans toutes ses ramifications et ses conséquences. Passé une ou deux générations, lorsque les temps ont changé, lorsqu'ils sont devenus *autres*, la chose n'est plus possible.

Lorsqu'Eisenstein reconstituait en 1925 des événements situés à Odessa en 1905, il pouvait les saisir intégralement non seulement par le *fait* mais par le *sens* pour de multiples raisons. D'abord parce que la plupart des héros du Potemkine vivaient encore et pouvaient apporter

(3) Fr. Engels : Lettre à Minna Kautsky. In *Sur la littérature et l'art*. Ed. Sociales, Paris, 1951. (C'est moi qui souligne.)

leur témoignage ; ensuite et surtout parce qu'Eisenstein avait vécu la révolution de 1918 et que celle-ci *continuait* le courant amorcé en 1905. Ce n'était qu'un regard jeté en arrière dans le même fleuve. On sait que sur le plan de la véracité intégrale certains faits sont inexacts. Eisenstein a rapporté lui-même comment l'idée lui était venue de situer sur les escaliers d'Odessa des événements qui ne s'y étaient jamais produits mais qui avaient eu lieu en divers endroits de la cité. Ramenant des vérités éparses en une vérité unique, fût-elle imaginaire (du moins quant au lieu de l'action), il atteignait ainsi à *l'essentiel*, faisant une vérité plus vraie, par le *sens*, que la réalité elle-même. Telle est la leçon d'un réalisme bien compris : Produire plutôt que reproduire à condition de dévoiler le *sens*.

Si maintenant l'on examine un des films Vitagraph de 1910 analogue à ceux dont nous avons parlé, et si l'on suppose que leur technique n'a pas vieilli, on peut dire qu'un tel film qui envisageait des réalités sociales ou des manières de penser conformes à son époque *aurait pu* être réaliste, n'était la mélodramatisation forcenée des situations et leur excessive schématisation. L'un d'eux nous conte les déboires d'une jeune fille de famille ayant épousé contre le gré de ses parents un ouvrier d'usine. Une telle alliance, en 1910, pouvait être comprise comme une mésalliance. La situation sociale des ouvriers faisait que ceux-ci étaient, par force, incultes et de comportement généralement grossier, donc inaptes à constituer un foyer équilibré avec une jeune fille de « bonne éducation ». Le dommage — et l'irréalisme de ces films, compte non tenu de leur dramaturgie rudimentaire — était moins dans les faits proprement dits que dans leur morale. A savoir que ces faits étaient considérés comme *normaux*. La vérité constatée était montrée comme *nécessaire et immuable* avec l'obligation de s'y soumettre. Le véritable réalisme eût été de dénoncer cet état de choses, de montrer objectivement les *faits* en en dévoilant les causes profondes, et cela sans esprit de propagande et sans préchi-précha.

Nous avons parlé de *Celle qui paie* qui, réalisé en 1915, déjà s'élève contre les situations qu'il nous présente : Une jeune employée séduite par le fils de ses patrons est jetée à la rue parce que bientôt fille-mère. Un film qui développerait de telles situations dans le contexte actuel serait invraisemblable. Il ne l'était pas en 1915. Si donc il avait rendu compte *objectivement* de tels faits, il eût été réaliste et nous toucherait encore en tant que témoignage des conditions sociales et morales d'une époque donnée. S'il nous fait sourire ce n'est point par l'irréalisme des *faits* mais par celui des *situations*. Comme nous l'avons dit, tout est grossi, forcé, et ne convainct plus pour avoir trop voulu convaincre. *Le mélodrame est la ruine du réalisme*, remarque que l'on peut faire déjà à propos de certains films néo-réalistes qui, un moment, nous ont paru authentiques. A part quelques séquences quasi documentaires, *Chasse tragique*, par exemple, est invisible : c'est Rocambole dans le syndicalisme agraire. Et il n'est pas le seul !...

A cet égard on peut tenir la nouvelle Ecole italienne pour exemplaire. Les films de Rosi, de Setta, Olmi, Zurlini, entre autres, ont

rompu heureusement avec une mélodramatisation dont le cinéma n'a que trop souffert jusqu'ici. Et cette dé-dramatisation dont on parle tant dans le jeune cinéma français sans avoir encore su l'appliquer d'une façon satisfaisante est, en fait, une dé-mélodramatisation bien davantage qu'un refus de construction, toute œuvre d'art devant, par force, être construite, mais point du tout selon une pré-détermination qui fausse tout en introduisant le réel dans les normes d'une conduite préfabriquée.

L'authenticité du contenu — des faits sur lesquels on se fonde et dont on veut rendre compte — étant de la sorte assurée, il reste à examiner sous quelles formes, de quelle manière elle peut être traduite valablement.

Toute esthétique renvoyant nécessairement à une métaphysique, le problème qui nous occupe renvoie à la question de savoir ce qu'est le réel, ce qu'est l'essence de la réalité.

Ne pouvant nous résoudre à découvrir cette essence au travers des conceptions idéalistes et pas davantage au travers des conceptions matérialistes, nous avons cru en saisir l'expression dans une corrélation dont on a suffisamment fait état en un chapitre de cet ouvrage pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir. On comprendra simplement pourquoi nous nous y sommes arrêtés.

Ne concevant point de « chose-en-soi » ni aucun « en soi » d'aucune sorte si ce n'est l'*En-Soi* lui-même, on comprendra également que nous ne puissions suivre les tenants d'un réalisme transcendantal pour qui le réel se donne « tel qu'en lui-même », ontologiquement, dans l'image qui le saisit. Dire comme Amédée Ayfre ou comme Bazin que, dans l'image filmique, « le mystère de l'être est co-présent », c'est supposer la révélation *sui generis* d'une réalité transcendante par le mystère de la caméra.

Une telle idée semble venir tout droit d'une phénoménologie mal digérée. On sait que le retour aux « choses elles-mêmes » est le leitmotiv de la méthodologie husserlienne. Or la « chose-elle-même » n'est certes pas pour Husserl la « chose-en-soi », entendue au sens idéaliste du mot, mais bien plutôt l'« en-soi » de la chose, c'est-à-dire le commun dénominateur des qualités intrinsèques qui la définissent comme « chose » et qui assurent son individualité. Et si, comme nous le croyons, la chose en tant qu'objet est une construction de l'esprit, l'« en-soi » de cette chose n'est qu'une conséquence des structures qui la constituent telle qu'elle est « pour nous ». Ce n'est donc pas une qualité indépendante du sujet percevant. Le propos de Husserl, à savoir que la « chose-elle-même » est une réalité distincte de l'être et dont la distance à celui-ci assure sa présence « dans le monde », peut être interprété de façon idéaliste pour peu que l'on identifie cette « chose-elle-même » à la « chose-en-soi » dans une sorte de confusion à laquelle l'idéalisme prête le flanc. Mais c'est tourner le dos à la phénoménologie. En fait, ce qui est distinct c'est la chose *structurée* (perçue, organisée par la conscience) dont, précisément, la structuration et l'objectivation affirment la présence de l'être « dans le monde » — mais un monde dans lequel il se projette tout entier et qui n'existe, en de telles apparences, que *pour* lui

et *par* lui. Un monde dont l'immédiateté n'est que la conséquence d'une constante et inconsciente médiation, laquelle médiation atteste de son être même en tant qu'existant réel.

Les choses que nous ne cessons de déchiffrer, auxquelles nous donnons une signification de par le regard qui nous porte *en* elles, nous les percevons tout comme si elles s'offraient à nous hors de toute action « interceptrice », puisque le sens que nous leur donnons et qu'elles nous renvoient s'oblitère en l'activité perceptive dont il est le fait et ne peut plus être saisi comme *sens*. Pour connaître cette co-naissance du monde qui nous est toujours co-présente, il nous faudrait connaître le « coefficient de structuration » qui est nôtre et qui ne peut être mesurable qu'hors de nous-mêmes. L'ombre que nous portons sur le monde nous empêche de voir le monde et le *Non-Sens* que l'on attribue aux choses n'est que le témoignage de leur évidente disponibilité.

Au contraire, le monde vu à l'écran se révèle en une sorte de plénitude « chosale ». Mais il ne dévoile des vertus singulières que parce qu'il est conséquent d'un *regard* et que ce regard lui donne un sens immédiatement perceptible par le fait même que « regarder le monde » c'est isoler l'une de ses faces, voir l'un de ses aspects à l'exclusion de tous les autres. Nous voyons au cinéma ce qu'un autre a déjà « vu ».

L'image filmique n'est pas « image-du-monde » mais d'un *aspect* du monde. Elle distingue les objets et leurs relations selon un point de vue qui engage des rapports relatifs à ce point de vue et aux limitations du « champ ». Elle ne modifie pas l'aspect des choses mais les re-produit dans un espace re-structuré par le cadrage et qui en épuise la signification *sous cet angle* cependant que, de son côté, la continuité ré-instaure l'événement dans une temporalité nouvelle.

Ainsi les choses, « dramatisées » par l'action qui les entraîne, non seulement ne sont plus disponibles mais se trouvent comme « polarisées » au niveau de l'image, de par cette image même. Elles ne *se* disent pas à travers une apparence, ce sont les apparences (ou ce regard) qui *les* révèlent à travers un aspect d'autant mieux saisi qu'il se donne chaque fois dans son unicité. L'image, donc, n'est pas « effacement devant le réel », comme l'affirme Roger Munier, mais affirmation de soi *avec* le réel, *à travers* le réel. Elle ne répète pas le monde : elle le révèle et le re-forme. Et elle ne le révèle que parce que, justement, elle le re-forme.

Sans être transformé comme « chose », le monde, au cinéma, est reproduit selon des relations spatio-temporelles qui le définissent d'une autre façon. Ce ne sont pas les choses qui sont différentes *en tant que choses*, mais le continuum au sein duquel elles se produisent. L'objet donné en image est analogue à l'objet réel mais l'espace-temps filmique n'est pas analogue à l'espace-temps réel. Il n'en est pas l'exacte reproduction. C'est une structure nouvelle, créée sans doute « à son image » mais selon des coordonnées différentes. Il s'ensuit que les choses, quoique semblables à ce qu'elles sont « en réalité », nous apparaissent selon des rapports qui n'existent pas dans notre monde

immédiat et, donc, sous des aspects d'autant plus révélateurs qu'ils nous sont étrangers. Cette « étrangeté » du monde à l'écran est un des éléments de la fascination filmique autant qu'un des fondements de la « magie des images ». Un peu de facilité métaphysique suffit à lui donner l'allure d'un « en-soi » mystérieusement révélé.

Le cinéma donne aux choses le moyen de demeurer elles-mêmes à travers le langage qui les nomme et à l'homme le pouvoir de les nommer, de les re-penser, sans leur substituer une abstraction. Le monde ne se « fait » pas langage ; il devient élément d'un langage à travers une forme qui le médiatise. Il devient, comme nous l'avons dit, l'élément même de sa propre fabulation.

Ainsi que le souligne fort justement Christian Metz : « Si le cinéma est langage, c'est parce qu'il opère avec l'image des objets, non avec les objets mêmes. La duplication photographique n'est qu'un début, ce sont surtout ses conséquences qui importent : elle arrache au mutisme du monde un fragment de quasi-réalité pour en faire l'élément d'un discours ; disposés autrement que dans la vie, brassées et restructurées au fil d'une intention narrative, les effigies du monde deviennent les éléments d'un énoncé » (4).

Par ailleurs le cinéma nous donne l'impression de dominer le monde par la domination de l'espace et du temps, par le sentiment d'ubiquité qu'il nous offre à tout instant.

Le monde n'est plus conforme à une vérité observable par un seul mais à une vérité observable par un groupe d'individus occupant chacun un point d'observation différent. L'objectif (dans tous les sens du mot) devient le quotient d'une intersubjectivité permanente. Le monde créé — ou re-créé — par le film est une réalité parallèle plus « vraie » qu'aucune réalité directement saisie par un observateur unique en ce qu'il offre une vision plus *totale* de cette réalité. Moins vraie aussi bien, en ce qu'il crée, par un agrégat de points de vue arbitrairement découpés dans le réel sensible, arbitrairement choisis et arbitrairement rapportés les uns aux autres, ce continuum différent dont nous venons de parler. Le réel filmique est une *autre* réalité. L'essentiel c'est que cette réalité soit une représentation adéquate, c'est-à-dire qu'elle ne nous donne pas seulement *l'image des choses* mais que, dans le développement narratif que le film suppose, elle soit le reflet des *conditions véritables* de la vie des hommes dans un milieu authentique.

C'est pourquoi, en ce qui concerne le problème du réalisme à l'écran, dire comme Bazin que « le montage fausse le temps » est une vérité autant qu'une absurdité. Il y aura toujours, fatalement, création d'un espace-temps distinct. Le temps réel ne peut être compris qu'au niveau du plan ; à la rigueur au niveau de la séquence à la condition qu'elle soit courte, enregistrée d'un seul tenant par le fait d'une prise de vue mobile ou qu'elle se produise dans la profondeur du champ. Mais le film le plus « objectif » et le plus « concret » sera toujours une certaine abstraction de la réalité.

(4) Dans un article consacré au premier volume de cet ouvrage. In *Communications*, n° 5. Ed. du Seuil, avril 1965.

Quand Rossellini nous dit, de son côté : « La réalité est continue, de quel droit voulez-vous lui porter atteinte ? Nous voulons être libres, choisir dans ce qu'on nous montre, nous ne voulons pas être dupes. Il nous faut des plans longs, larges, profonds, pour avoir un vaste champ dans lequel notre volonté, notre liberté s'exerceraient en choisissant », il est dupe de ses illusions...

D'abord parce que la réalité — du moins celle que nous percevons — n'est pas continue. La continuité « mondaine » dans laquelle nous agissons, voyons et pensons est tout aussi arbitrairement construite qu'une continuité filmique. Elle est faite de points d'attention saisis dans le réel global, reliés entre eux par nos mouvements et nos regards successifs sans que nous nous en rendions compte exactement parce que ces « coupes » ne sont pas distinctes les unes des autres, limitées, cadrées comme des images ; parce qu'elles nous sont attachées et dépendent de notre présence, de notre situation « dans le monde » quand les images filmiques et leur continuité nous sont imposées « du dehors ». Mais le film étant fait pour porter témoignage, pour communiquer des idées, des impressions, des sensations, il serait difficile qu'il en fût autrement. Ou alors il n'y a plus ni film ni auteur.

Aussi longs, larges et profonds qu'ils puissent être, les plans seront toujours limités, au même titre que des plans courts, étroits et peu profonds ; et si l'on refuse de porter atteinte au réel, mieux vaut abandonner la caméra et regarder autour de soi. Encore que le simple regard soit déjà, comme on l'a dit, une atteinte portée à l'intégrale réalité du monde et des choses.

On a fait remarquer en d'autres chapitres à quel point cette « liberté du choix » dans l'image était une illusion. Mais croire aussi bien que ces longs plans, nets sur toute la profondeur de l'image, « sont la traduction cinématographique de la perception large et inattentive de l'individu pendant la vie courante », comme nous l'assure Philippe Colin, n'est pas moins erroné (5) ; car si le regard est toujours attiré par un point quelconque sur lequel se fixe l'attention, fût-ce un éclair de seconde, l'attention ne disparaît que lorsque nous sommes distraits. Auquel cas nous regardons les choses « sans les voir » et ces choses ne sauraient apparaître avec la netteté d'un rendu photographique.

Pour satisfaire à la vérité objective il convient simplement de faire en sorte que la réalité « reconstruite » intègre le maximum d'éléments concrets, d'actes concrets, non « déphasés » par un morcellement excessif mais saisis selon l'amplitude de leur développement, suivant le cours de ce développement même. D'où l'intérêt évident des plans longs qui enregistrent des « blocs événementiels » dont ils respectent la durée globale et qui rendent compte de la simultanéité de leurs actes constitutifs. Mais c'est une façon comme une autre de « voir le monde » et de le rapporter hors ce qu'il est réellement. Et l'on n'oubliera pas qu'un champ-contrechamp — comme le note fort justement Barthélémy Amengual —, « s'il met en jeu des plans concrets, en situation, peut

(5) Philippe Collin. In « Télé-Ciné », n° 50.

briser moins la continuité d'une séquence qu'un insert insituable, déraciné, obtenu par travelling à l'intérieur d'un plan complexe » (6).

Ce qui est évident, lorsqu'on prétend rapporter aussi objectivement que possible des faits vrais (ou vraisemblables) et les donner pour ce qu'ils sont, avec la signification qui leur est propre, c'est qu'on ne saurait les restituer au moyen d'une collection de détails isolés. L'addition de tels éléments n'en donnerait jamais qu'un équivalent symbolique.

Nous avons vu qu'une telle méthode a conduit Eisenstein dans une impasse et Dziga Vertoff à l'abstraction pure. S'imaginant atteindre à une vérité globale en ordonnant des plans fragmentaires dissociés de leurs attaches réelles et ne s'intéressant plus qu'à leur organisation théorique, Vertoff en arrivait à faire dire aux choses tout ce qu'il voulait bien leur faire dire.

Il n'en est pas moins vrai que lorsque les choses sont présentées dans leur contexte réel, rien n'empêche de les en extraire si besoin est pour les y réintroduire après coup. Les plans longs n'abolissent ni les plans courts, ni le montage, ni aucun des droits du langage filmique. Situés au niveau du réel *dénoté* ils préservent simplement l'authenticité descriptive de celui-ci et n'éliminent point les connotations qui peuvent résulter des mouvements de caméra et de la variété des points de vue inclus dans son extension même (7).

Ceci dit, la mise en scène peut jouer subtilement de l'attention du spectateur. Soit qu'elle la satisfasse en situant les personnages en des endroits privilégiés, soit au contraire qu'elle la détourne en rejetant ces personnages en des lieux de moindre action. L'attention déçue, désorientée, se trouve alors renforcée par une sorte de réaction, le regard devant chercher ailleurs ce qu'il ne trouve pas là où il l'attendait. Le spectateur n'en est pas moins « conduit » mais cette conduite est d'autant plus subtile qu'elle requiert davantage son attention en lui donnant l'illusion de la liberté.

Les conséquences, dès lors, ne sont plus les mêmes. Par le fait qu'un stimulus vers lequel nous sommes orientés demande moins de temps pour produire tout son effet conscient qu'un stimulus que nous n'attendons pas (8), l'attention satisfaite nous comble mais nous tient sous la dépendance du metteur en scène. Au contraire l'attention contrariée, qui met un « temps » entre la nécessité de découvrir et l'effet de la découverte, accorde une sorte de jugement que Bazin et Rossellini ont pris pour un effet de libre arbitre et qui met une « distance » entre la conduite de l'auteur et nous. Nous ne sommes plus conduits aveuglement puisqu'on nous somme de découvrir le fait important un instant caché par la non-instantanéité de sa perception claire. La « distanciation filmique », si distanciation il y a, ne peut être que là car cet effet n'annule point la participation. Il la renforcerait plutôt. Mais la perception de l'événement exigeant alors la mise en œuvre de l'anticipation perceptive dont nous usons à chaque instant dans la réalité vraie, il s'ensuit que l'impression de réalité « en train de se faire » devient plus évidente. Cette méthode ajoutée aux prises de vues mobiles (dont elle est souvent l'effet) nous plonge littéralement au sein du « réel vécu » saisi de ce fait dans son extension temporelle, au cours de sa vie agissante.

(6) Barthelemy Amengual : *Antonioni*. Ed. Seghers, 1964.
(7) Par référence à ce que nous avons dit au § 30, on devine que le terme de *plan* est employé ici dans le sens de « prise de vue continue ».
(8) Cf. Titchener : *Psychology of Feeling and attention.*

Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'une *description du réel*, fût-il reconstruit et mis en scène. Et la mise en scène est encore la meilleure formule, la poursuite des faits saisis sur le vif entraînant toujours le cinéaste dans des directions qu'il ne peut prévoir ou dont il n'est point maître. Elle nécessite alors ces reprises, ces raccordements, ce montage *à posteriori* qui « fabrique » un pseudo-réel, une vérité plus artificielle que ne saurait l'être jamais celle d'une mise en scène romanesque. Entre la réalité faussée du « Cinéma Vérité » et la fausse réalité du mélodrame la marge est assez grande qui permet une approche sensible et signifiante de la réalité vraie sans qu'il y ait à s'égarer dans des positions extrêmes.

Comme le fait remarquer Bernard Dort, « décrire, ce n'est pas révéler une objectivité qui existerait à l'état latent dans les êtres et dans les choses : c'est au contraire affirmer une subjectivité par le moyen des êtres et des choses » (9).

En refusant de donner aux choses quelque sens que ce soit qui risquerait de détourner leur signification intrinsèque (dont on feint d'ignorer qu'elle est toute relative), en les déchargeant de toute participation signifiante, en ne gardant d'elles que leur *présence*, c'est-à-dire leur *disponibilité*, il est facile d'en poser le *Non-Sens* et de statuer de l'incommunicabilité universelle. La communication étant de l'usage des signes, les abroger c'est de toute évidence la refuser ou s'y soustraire. Pour échapper à cette manière de solipsisme, « il suffirait, dit Bernard Dort, de renoncer à prendre la méthode de la description pour ce qu'elle ne saurait être, sauf à se trahir elle-même et d'y recourir pour ce qu'elle est : c'est-à-dire l'exercice même de l'observation. Car le choix n'est pas, pour notre cinéma, entre le vieux drame et une pseudo-objectivité face à un monde immuable. Il est entre la fallacieuse magie de l'opération-description (ou opération-vérité) et la responsabilité d'un récit fait par quelqu'un » (10).

En ce qui concerne le « contenu », il ne s'agit pas de s'intéresser à la vie des pauvres plutôt qu'à celle des riches mais de considérer les êtres selon les rapports dialectiques qui les unissent dans un contexte social objectivement rapporté — c'est-à-dire rapporté par un regard subjectif *en tant que regard* mais dépourvu de parti pris quant au *sens* des événements, dût ce regard, c'est-à-dire cet auteur, en tirer une morale qui lui est alors personnelle mais qui n'induit aucun gauchissement des choses ainsi rapportées.

Certes, une description de l'existence — pour reprendre Heidegger — confirme toujours et nécessairement l'idée que l'on s'en fait, puisque cette idée est déjà un élément, un mode et un facteur de cette existence

(9/10) Bernard Dort : *Un Cinéma de la description.* In « Art Sept », n° 2, 1964.

même. Il est certain que la manière de voir les choses leur donne *de facto* une orientation personnelle. Mais donner un *sens* aux événements est une chose, les introduire de force dans une conduite *préméditée* en est une autre. Il s'agit simplement de ne pas trahir leur démarche fondamentale, leur conditionnement réel. De ne pas fausser la réalité afin de la rendre passionnante et spectaculaire, ou afin d'en tirer une valeur démonstrative ou idéologique quelconque. Mais de choisir des faits susceptibles de retenir l'attention de par l'intérêt qu'ils présentent, de construire (ou re-construire) une continuité événementielle selon le cheminement logique des situations posées, sans notion d'*intrigue* au sens conventionnel du mot. Il s'agit enfin et surtout de ne pas isoler les faits, de ne pas les « nettoyer » de leurs à-côtés en ne retenant que ceux-là qui sont susceptibles de faire avancer dramatiquement l'action, mais au contraire de les considérer parmi d'autres qui agissent ou réagissent sur eux, quitte à les entremêler, à multiplier les « intrigues » sans nécessairement les poursuivre toutes jusqu'au bout.

Le fait, par exemple, de chercher un emploi peut constituer l'essentiel d'un film comme il en est de *Il Posto*. A condition qu'on ne « dramatise » pas les événements et qu'on ne se limite pas non plus à la simple description des faits, mais que leur description permette d'entrevoir une foule de choses, notamment celles qui font que ces faits sont ce qu'ils sont. C'est-à-dire à condition que le film soit une prise de conscience du monde et des choses (ce qu'est le film d'Olmi) et non une description impersonnelle des situations données.

Aucun acte humain n'est inintéressant par lui-même. Il y a seulement une manière intéressante ou non de les faire voir, de nous y attacher moralement et esthétiquement.

Si *Umberto D* est souvent ennuyeux et lassant, ce n'est point que le drame de ce vieil homme soit sans intérêt ni que l'objectivité du regard soit inefficace, mais que cette objectivité s'attache le plus souvent à des faits dépourvus de signification profonde. On ne voit pas, par exemple, l'intérêt qu'il y a de suivre tout au long d'un plan immobile autant qu'interminable les faits et gestes du vieil homme occupé à prendre sa température : Alité, il tâte son pouls, prend le thermomètre dans la table de nuit, le situe, regarde au plafond, consulte le thermomètre, se lève, va fermer la fenêtre, s'approche d'un miroir, tire la langue, la trouve blanchâtre, hésite autour du lavabo, retourne se mettre au lit et, derechef consulte le thermomètre. Ceci, sous prétexte de capter l'événement en la totalité de son extension temporelle !

Le principe est défendable. Encore faudrait-il que la durée qu'on nous inflige soit *signifiante*, qu'elle nous fasse pénétrer plus avant dans la connaissance de cet homme. Or, elle ne peut être signifiante que si elle témoigne d'un changement, d'une modification, d'une attitude plus ou moins révélatrice, ce qui n'est pas le cas. Elle n'est faite ici que de banalités et se charge tout bonnement de prolonger au-delà du supportable des faits dont on a compris le sens dès les premières images.

L'étude des capacités d'une telle méthode est d'autant plus aisée qu'une autre séquence du même film, prise exactement de la même

façon, atteint à une perfection telle qu'elle compte aujourd'hui parmi les morceaux d'anthologie du néo-réalisme.

La petite bonne employée dans le garni où loge le vieux fonctionnaire est, elle aussi, une victime : elle attend un enfant que son amant refuse de reconnaître. La scène en question décrit son travail matinal : « Levée la première et tout ensommeillée, elle s'installe dans la cuisine, range un encrier, boit un peu d'eau au robinet et dirige le jet sur la muraille que les fourmis ont envahie. Elle va vers la fenêtre, revient, allume le réchaud. Elle enflamme un journal pour brûler ces sacrées fourmis, met de l'eau à chauffer et attrape le moulin à café. En s'asseyant, elle regarde son ventre de femme enceinte et pleure silencieusement. Elle continue pourtant à moudre son café et, du pied, elle pousse une porte » (11).

Aucun des gestes de la petite bonne ne nous est épargné, les gestes nécessaires aussi bien que les gestes accidentels, notamment ce mouvement disgracieux de la jambe qu'elle imprime à plusieurs reprises tandis qu'elle tourne le moulin, pour repousser rageusement une porte qui ne cesse de s'ouvrir. Tous ces actes « sans importance » nous sont rapportés dans une rigoureuse continuité de temps. Mais ici la durée est comblée par l'authenticité d'un comportement révélateur. Ce qui nous émeut c'est bien moins la situation dramatique de cette fille que sa façon de la subir ; sa révolte rentrée, impuissante, que trahissent chacun de ses gestes, nous atteint en plein cœur.

Comme le disait alors André Bazin : « Il s'agit (...) de faire du cinéma l'asymptote de la réalité. Mais pour qu'à la limite, ce soit la vie elle-même qui se mue en spectacle, pour qu'elle nous soit enfin, dans ce pur miroir, donnée à voir comme poésie. Telle qu'en elle-même enfin le cinéma la change ». Et Bazin ajoutait un peu plus loin : « Comme je faisais remarquer à Zavattini que cette dernière scène soutenait sans défaillance l'intérêt quand le coucher d'Umberto D n'y parvenait pas : Vous voyez bien, me répondit-il, que ce n'est point le principe esthétique qui est en cause, mais seulement son usage. Plus le scénariste se refuse aux catégories dramatiques et spectaculaires, plus il entend conformer son récit à la continuité vivante de la réalité, plus le choix des infimes événements qui en font la trame devient délicat et problématique. Que je vous ai ennuyé avec l'angine d'Umberto, si je vous ai ému aux larmes avec le moulin à café de ma petite héroïne prouve seulement que j'ai su choisir la deuxième fois ce que je n'ai pas su imaginer la première » (12).

On ne saurait mieux dire...

Mais, compte tenu de la différence émotionnelle qu'il y a entre les deux situations, il conviendrait de dire que les qualités des interprètes, elles aussi, sont en cause. Un meilleur acteur aurait pu remplir cette durée « vide », lui donner par quelque acte sensible le sens qui lui fait défaut. Dans un tout autre registre on songe à ce qu'un Chaplin en aurait fait. Un cinéma de comportement exige des « sensibilités » bien

(11) In *Le Néo-Réalisme Italien*, de Raymond Borde et André Bouissy.
(12) André Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Vol. 4.

davantage que des comédiens (si l'on entend par là des acteurs rompus uniquement à un exercice professionnel, puisque tout « jeu » est aboli), des individus qui n'*interprètent pas,* mais dont l'être tout entier *devient* celui-là même de leur modèle. L'exemple de Maria Pia Castillo en est un témoignage frappant : elle *est* cette petite bonne avec la simplicité d'un être qui s'efface totalement et laisse agir la vérité quasi animale de son instinct.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'interprétation cinématographique. Le problème n'est pas simple, d'autant que l'on n'interprète pas un film réaliste comme une légende épique. La tragédie, la comédie, l'épopée requièrent des modes fort différents, à tel point que c'est parfois quand les acteurs jouent « vrai » qu'ils sonnent faux, tel par exemple dans les comédies de René Clair (13). Une chose est certaine, pourtant : Hormis les arbitraires du mélodrame (qui ne faussent jamais que la logique des situations, la vérité des circonstances), on peut remarquer que les films anciens, qui sont ridicules aujourd'hui, le sont beaucoup moins de par une déficience technique ou stylistique qu'on leur pardonnerait volontiers lorsque leur thématique est valable (ce qui arrive parfois) que par le jeu des comédiens.

On a fait grand cas, au cours des années vingt, du jeu « extraordinaire » de Sessue Hayakawa. Et c'était justice, car ce grand comédien a totalement bouleversé, dès 1914, le rituel de l'interprétation, supprimant l'emphase théâtrale alors en vigueur, réduisant le geste au minimum, soumettant ses attitudes à une gymnastique intellectuelle mûrement réfléchie. Pourtant, la plupart de ses films antérieurs à 1920 sont difficilement supportables aujourd'hui. Si sobre soit-il, son jeu décomposé, mesuré, calculé, laisse à chaque instant transparaître l'artifice. Au contraire, dans n'importe lequel de ses films, fût-il décoction pleurnicharde ou romance à la guimauve, Mary Pickford demeure saisisante de grâce, de nonchalance aimable, de sincérité, de vérité jusque dans l'artifice. Précisément parce qu'elle ne *joue* pas, ne réfléchit pas, ne calcule pas, mais laisse libre cours à sa spontanéité. Il en est de même (à un niveau supérieur) de Lilian Gish qui nous épargne les mièvreries de la précédente et de qui la sensibilité à fleur de peau s'épanouit avec aisance là où l'art réfléchi et savant des plus grandes comédiennes n'est jamais parvenu.

Voyez n'importe quelle bande d'actualité de 1915 et les poilus au front, dans les tranchées. Ils vivent, et jusqu'à se faire tuer, sans cabotinage. Ils sont ce qu'ils sont, tels qu'ils sont. Et voyez maintenant Severin Mars ou Romuald Joubé dans *J'accuse :* c'est à frémir !... Mais voyez plutôt n'importe quelle tragédie d'avant 1914 et, parmi les acteurs dont les gestes soulèvent l'hilarité, ce cheval qui traverse la rue ou ce chien qui rôle aux alentours. C'est lui, assurément, le moins cabot de tous ; il est aussi « vrai » que n'importe lequel de ses congénères actuels ; il se contente d'agir en chien avec son instinct de chien, sans en demander ni en attendre davantage...

(13) Cf. du même auteur, *René Clair.* Coll. « Classiques du Cinéma ».

Devrons-nous dire que c'est le modèle que nous proposons à l'attention des comédiens ? Le jour où ils *vivront* leur personnage, l'intégreront dans leur être, le *seront* avec autant d'intensité et de vérité qu'un chien peut être chien en son être de chien, alors le cinéma sera vraiment ce « miroir de la vie » dont parle Bazin, une vie susceptible d'être transmuée en poésie par la grâce éventuelle d'un éventuel poète. Car pour transmuer la vie il faut d'abord la saisir en sa plénitude existentielle, ladite transmutation étant conséquente d'une réorganisation et non d'une imitation théorique et lointaine.

A cet égard, Antonioni serait un cinéaste exemplaire. « Ce qui compte (pour lui), dit Bernard Dort, ce sont moins les actions des personnages que leurs gestes, moins ce qu'ils font et ce qu'ils disent que ce qu'ils ne parviennent pas à faire ou à dire, que la façon dont ils vont et viennent entre deux actes, que ces moments creux entre deux paroles où ils se contentent d'exister (...). Ici la description s'enhardit. Ce à quoi elle aspire maintenant, c'est découvrir l'homme non tel qu'il apparaît aux autres, mais tel qu'il est : voici donc le cinéaste attentif aux « moments d'abandon où l'individu, trop fatigué ou très détendu, n'a cure de se protéger au regard d'autrui ». Il cherche à atteindre l'« essentiel d'un être ». Le film se veut un dévoilement : non le récit de telle ou telle aventure d'un individu engagé dans une société précise, à un lieu et en un moment donnés, mais la connaissance de cet individu dans ce qu'il a de plus singulier, dans ce qui en lui échappe à cette société, à ce lieu et à ce moment, dans ce qui le fait *être* lui-même » (14).

Or, dans cette description quasi phénoménologique où le cinéaste n'a pas à expliquer les actes qu'il enregistre et ne le pourrait sans avoir recours à quelque commentaire, le langage doit être suffisamment allusif, la mise en place des caractères et des motivations telle que ce qui en découle soit immédiatement compréhensible. « Quand tout a été dit, note Antonioni, quand la scène majeure semble terminée, il y a ce qui vient après, et il me semble important de faire voir ce personnage justement à ce moment-là, de dos et de face, un geste et une attitude qui éclairent tout ce qui est arrivé et ce qu'il en est resté » (15). Le spectateur, en effet, ne saurait être tenu de se faire romancier à seule fin d'imaginer le secret des actes qui se déroulent sous ses yeux. Sans doute aussi, le paysage naturel peut-il être à l'unisson de l'état d'esprit des personnages, le refléter, tels la route automnale et déserte du *Cri,* l'île rocailleuse de l'*Avventura,* ou ces buildings, ces murs de béton où les individus se heurtent de toute part (*La Nuit, Le Désert rouge*). Ces façons de procéder sont parfaitement réalistes puisque l'auteur se contente de souligner des attitudes, des moments ou des rapports significatifs sans attenter à l'objectivité du monde représenté.

Guido Aristarco voit dans certains plans longs, dans certains travellings qui suivent un personnage seul dans un lieu quelconque (la promenade de Lidia dans *La Nuit*) l'équivalent cinématographique d'un

(14) Bernard Dort, *op. cit.*
(15) In « Cinéma 58 ». Sept-Oct. 1958.

monologue intérieur. Nous le lui accordons sans peine car c'est là du remarquable cinéma. Mais si monologue intérieur il y a, on est en droit de se demander monologue intérieur *de* quoi, *sur* quoi ? Car une chose est de capter la vie, une autre de savoir ce qu'elle découvre. Or, ici, elle ne découvre que des horizons vides, la vacuité mentale de l'héroïne, ce pourquoi nous avons grand peine à nous y intéresser.

Voir les choses « entre les actes » ne nous semble valable que pour autant qu'elles permettent la saisie d'un monde intérieur original et captivant ; connaître les individus n'est intéressant que s'ils sont riches d'un état qui les singularise, qui les affirme comme *êtres* ou comme *personnes*. Or, si Antonioni se sert de la temporalité pour en exprimer l'insignifiance, le peu d'importance devant l'existence profonde des êtres, si l'espace n'est jamais chez lui que le lieu où se déploie cette « insignifiance » de la durée, ce n'est pas cette durée qui est vide, mais son « vécu », c'est-à-dire l'existence de ceux qui la vivent, qui traînent une vacuité mentale, morale ou matérielle sans espoir.

On a dit assez souvent que ses films, tout remarquables qu'ils soient par leur style, par la façon originale d'observer et de décrire les choses, dégageaient un ennui profond. Or nous croyons que cet ennui — indéniable — est seulement du monde qu'ils nous donnent à voir.

Sans doute y a-t-il une première raison due au parti-pris formel de l'auteur. Il est certain que l'on ne peut se contenter simplement de suggérer la durée sans en supprimer du même coup la perception sensible. Mais — le temps de représentation étant souvent homologue de celui des actes représentés —, ce n'est point du tout cette durée qui est lassante, c'est le vide dont elle est faite. Plus encore, peut-être, le fait que ces temps vides sont observés « de l'extérieur », avec un détachement qui nous éloigne des individus au lieu de nous mettre en communication avec eux. La durée, de ce fait, n'est pas ressentie comme un ennui « vécu » mais comme un temps imposé, comme un ennui qui ne nous concerne pas, auquel nous demeurons étrangers. Pour que nous soyons en mesure de participer à l'état mental des personnages mis en cause il faudrait que nous puissions les saisir « de l'intérieur », que nous les connaissions suffisamment pour les « deviner ». Toutes choses auxquelles Antonioni se refuse sous prétexte qu'elles sont arbitraires, ce qui est bien certain, mais l'art présuppose cet arbitraire et le refus de s'y soumettre aboutit à la négation esthétique, voire psychologique fût-elle psychologie de comportement. L'essentiel en art n'est pas d'être vrai mais de donner au spectateur un sentiment de vérité sensible, la vérité-en-soi étant insaisissable à supposer qu'elle existe. Poussée ainsi à l'extrême, l'objectivité ne nous fait plus voir les êtres vivants que comme des « objets ». Elle nous renseigne d'autant moins sur eux qu'ils n'ont rien à nous dire et que leur présence n'atteste ici que de leur insignifiance. A la limite nous consentirions à partager leur ennui si nous étions capables de l'éprouver *comme eux*, pour les mêmes raisons qu'eux. On conviendra que la chose est assez difficile car cela reviendrait à nous vider de tout caractère le leur étant à peu près nul. Mais, quel que soit le style adopté, ce n'est pas en

nous montrant des gens qui s'ennuient pendant tout le temps durant lequel ils s'ennuient qu'on nous fera comprendre leur ennui. On nous fera voir seulement qu'ils s'ennuient en nous ennuyant extrêmement.

A mieux dire, cette lassitude, nous la comprenons parfaitement. Le dommage c'est qu'on veut nous attacher à ses raisons et que les personnages dont elles dépendent sont totalement dépourvus d'intérêt. D'où l'ennui qu'ils nous procurent, eux et leur drame, quelle que soit la valeur du langage qui prétend nous y intéresser.

« Le monde moderne, dit Antonioni, appelle une autre morale encore indéfinissable, et qui s'ébauche dans un compromis suggéré par le dénouement de l'*Avventura*, de *La Nuit*, du *Désert rouge*, et en dehors duquel il n'est pas d'autre issue que la mort d'Aldo ». Nous n'en croyons rien. La vie requiert quelque courage, à commencer par celui de regarder le monde en face, et soi-même. Le drame de ces individus est sans intérêt parce que ce sont des êtres veules, et pas même des psychasthéniques. Ballotés comme un bouchon sur les flots, ils cèdent aux impulsions de l'instant, ne vivent que par à-coups successifs et n'ont point d'épaisseur temporelle parce qu'ils n'infusent aucun *devenir* à leur état larvaire. Incapables de ressentir profondément quoi que ce soit, l'amour n'est pour eux qu'un palliatif à l'ennui, c'est-à-dire à une incapacité d'être soi-même, de se réaliser dans une fixation morale, matérielle ou sentimentale quelconque, car découvrir le néant du monde, c'est découvrir son propre néant (16). Il n'est de monde vide que pour un esprit vide. Quand l'esprit est riche, l'univers est comblé et il n'y a pas de question à se poser sur la façon de le remplir. Les difficultés d'être ou d'aimer ou de communiquer ne tiennent qu'à l'insuffisance et à la médiocrité des individus mis en cause car, à l'exception d'Aldo, ce ne sont point des victimes de la société mais au contraire des gens « en place » susceptibles d'atteindre leur but à condition qu'ils en aient un. Hormis le héros du *Cri*, victime qui lutte de toutes ses forces et dont la faillite est encore un témoignage en sa faveur, hormis le caractère subtil et complexe de Claudia (*l'Avventura*), les personnages d'Antonioni ne se découvrent « absents au monde » que par égoïsme, un égoïsme dont ils sont les premières victimes puisqu'il n'aboutit qu'à leur propre négation. Dès lors la durée n'a plus de sens puisqu'elle n'est plus que celle du vide.

Ce qu'il y a de surprenant, c'est que la plupart des admirateurs d'Antonioni (du contenu de ses films, de son « message », la perfection de son style étant hors de cause) sont des marxistes auxquels ce contenu devrait soulever le cœur comme étant l'image d'un monde dégradé, aliéné au point de n'avoir plus conscience de son aliénation, avachi au point de s'y complaire. Cette dénonciation sans doute les comble d'aise, mais était-elle bien nécessaire ? L'évidence du néant est de peu d'intérêt...

Le décalage entre l'homme et le monde vient de ce que l'homme

(16) Aucun rapport avec les jeunes gens des *Vitelloni* qui « vadrouillent », se cherchent, se désespèrent, mais ne s'ennuient pas. Leur état est celui d'une mue. Les personnages d'Antonioni, eux, sont des hommes de quelque manière « arrivés ».

s'est détaché du monde pour ne prendre soin que de lui-même. D'où ce faux problème encore de l'incommunicabilité qui n'est que le corollaire de l'égoïsme. Pour communiquer, il faut *comprendre* (« prendre avec » — « enfermer en soi »), c'est-à-dire faire un effort, tendre vers autrui, sympathiser, se mettre « à la place de », pour intégrer un point de vue qui n'est point le nôtre. Tout le contraire de l'attitude des personnages qu'on nous montre qui, uniquement préoccupés d'eux-mêmes, ne pensent qu'à leurs petits problèmes, à leurs petits avantages médiocres et se désintéressent des autres. Leur attention est fixée sur leur nombril, tenu pour le centre du monde, pour ne découvrir, en fin de compte, que leur isolement et leur totale inutilité. Un peu comme quelqu'un qui s'enfermerait à double tour et passerait son temps à gémir, à se lamenter de ne voir personne. On pourrait lui répondre : « Ouvrez donc votre porte »...

Tout ceci pour préciser que le cinéma de la description ne saurait être intéressant qu'à la condition que les choses décrites dévoilent un *sens* — donc qu'elles en aient un. Ce n'est pas à dire que les films d'Antonioni en soient dépourvus, mais c'est alors le sens d'une absence dont les êtres qu'on propose à notre compassion sont les premiers responsables. Qu'un auteur dénonce des conditions sociales inadmissibles, décrive des situations douloureuses, des caractères ambigus, s'attache à n'importe quoi qui participe de la vie présente, peu importe, à condition que les faits énoncés mettent en valeur des caractères dignes d'intérêt, des êtres *humains* au sens large du mot et non des larves occupées à distiller leur néant. L'art d'Antonioni encore une fois n'est pas en cause. Ce n'est point notre faute s'il s'attarde à décrire du vide et à parler pour ne rien dire.

Il en est de même des meilleurs cinéastes de la nouvelle vague. Ils sont dans le vrai quant à la forme, quant à la manière de dire, quant au regard qu'ils jettent sur le monde, quant à la volonté d'en traduire certains aspects sans éprouver le besoin de « dramatiser » les événements, mais ils construisent une machine merveilleuse pour la faire fonctionner à vide. Leur regard est au niveau de l'anecdote, de quelques faits vrais dont ils savent saisir le momentané, le fugitif, sans être capables de les relier entre eux, d'en organiser le développement selon une conduite à la fois logique et cohérente. La dédramatisation est encore pour eux synonyme d'informe ou d'informel quand la vie, quoique non pré-établie, s'établit logiquement dans la durée. Ils sont au niveau de l'*instant*, pas encore à celui du *devenir*. Leurs essais ne sont encore que les brouillons d'un cinéma futur que quelques films italiens ou japonais nous permettent d'entrevoir : La prise de conscience du monde et des choses à travers un regard assez objectif pour ne point trahir la réalité vraie, assez lucide pour en dégager le sens profond, assez subjectif cependant pour la présenter d'une façon personnelle et sous une forme qui en épuise les significations.

Quoi qu'il en soit le cinéma contemporain a franchi une étape décisive. Il n'est pas moderne pour avoir simplement jeté par-dessus bord quelques tabous, brisé quelques-uns des carcans qui entravaient

son essor, mais en ce qu'il donne prééminence au récit plutôt qu'au spectacle, primauté au comportement des êtres plutôt qu'à l'anecdote ; en ce qu'il préfère, à la résolution d'une intrigue, les variations sur la mémoire et l'oubli, le réel et l'imaginaire, l'être et le paraître ; en ce qu'il s'oriente aussi — et de plus en plus — vers l'expression des réalités sociales d'une façon positive et concrète.

Mais toute médaille à son revers. Le héros moderne, reconnaît Gilles Jacob « semble être une incarnation de l'impuissance à vivre, à aimer, à se faire comprendre, stérilisation du cœur, goût de la solitude, peur de mourir » (17)...

En cela le cinéma est bien témoin de notre temps. On ne saurait reprocher à Antonioni de scruter certains spécimens du monde actuel, mais on est en droit de se demander si le cinéma n'a pas mieux à faire que de s'attarder sur son aspect négatif.

La vérité c'est que les films, faits par des bourgeois le plus souvent réactionnaires, n'ont jamais été capables de s'intéresser à autre chose qu'à des bourgeois — et encore à une classe théorique et abstraite, à des mythes susceptibles de bercer les illusions, de favoriser les rêves ou d'endormir les mauvaises consciences. Les héros de l'écran, ce sont *l'*avocat, *le* médecin (toujours de « grands patrons » comme il se doit), *l'*industriel, *la* femme du monde et autres archétypes que viennent parfois remplacer les archétypes non moins conventionnels d'un cinéma anarchisant à la Prévert : *le* déserteur, *le* voyou-au-grand-cœur, *le* brave-homme-de-contremaître, *le* mauvais-patron, toutes têtes de bois d'un guignol pour enfants sages. Et si d'aventure un film nous présente un paysan, un ouvrier, c'est alors le « prolo » ou le « cul-terreux » — Jean Gabin ou Bourvil. Mais jamais de *vrais* paysans, de *vrais* ouvriers, de *vrais* employés, et pas même les petits bourgeois tranquilles dont le drame quotidien n'est pas moins intéressant que celui des souteneurs ou des filles publiques. L'exception confirme la règle mais depuis vingt ans, en dehors du *Ciel est à vous* ou des *Dernières vacances*, on compte sur les doigts de la main les films français qui surent nous présenter des êtres à peu près vrais agissant d'une façon à peu près vraisemblable dans un milieu à peu près authentique.

Les films néo-réalistes accusent une autre vérité. Mais, s'ils veulent examiner *objectivement* les mêmes personnages, on s'aperçoit que, débarrassés du mythe qui les entoure ou des conventions dont on les pare, il ne reste que des fantoches dégonflés ne tenant que par l'élan d'une société révolue. Car le malaise de notre siècle est essentiellement un malaise bourgeois, la sénilité d'une classe déchue. La véritable crise de notre temps, c'est que la classe bourgeoise pense encore selon des concepts qui n'ont plus cours, que tout ce qui fut pensé au cours des siècles précédents et qui fut vrai à son époque ne peut plus être tenu pour régulateur de notre vie, et que les conceptions modernes n'ont pas encore trouvé un créateur capable de les exprimer, d'en exalter souverainement la profondeur, d'en cristalliser les significations dans une

(17) Gilles Jacob : *Le Cinéma Moderne*. Serdoc, 1964.

œuvre exemplaire, sauf d'en signifier parfois quelques tendances fugitives et superficielles.

Le malaise, c'est qu'on a renversé Dieu sans être capable de mettre une *idée* à la place, que la pensée bourgeoise ne peut se prévaloir de ses droits sans se prévaloir de l'existence de Dieu et qu'elle a besoin d'y croire tout en ayant parfaitement conscience de ses illusions (18). Alors, pour ne point se perdre on ne sait où, désorientée, déconcertée, elle croit à tout et à rien, à n'importe quoi, au marc de café, aux tables tournantes, à l'astrologie, au courrier du cœur, à moins qu'elle ne se fabrique des idoles de carton — vedettes ou politiciens — qui durent le temps d'un orage. On perd son temps à les hisser sur le pavois pour, quelques mois plus tard, s'ingénier à les démolir. Niaiserie et vanité des jeux de massacre.

Ne sachant plus que croire et pas encore penser sur des pensers nouveaux on évite de le faire. Le commun qui ne voit et ne comprend que les apparences s'effraie de ce qu'il ne comprend pas, semblable à un gamin apeuré par un diable à ressort et qui ne se rend pas compte que c'est lui qui le fait sortir de sa boîte. Habitués à compter avec des valeurs « en soi » — donc irréfutables — les gens ont perdu le nord dès qu'ils ont cru comprendre qu'elles étaient relatives c'est-à-dire, pour eux, dépourvues de sens. Ils oublient que l'homme reste la mesure de toute chose au niveau de ce qui est humain et qu'il lui suffit de savoir prendre ses responsabilités. Mais nul ne l'ose ou n'en a le courage car, pour ce faire, il faudrait que la classe bourgeoise renie les concepts qui lui assurent des privilèges dont elle refuse de se déprendre.

Par dérision ou par dépit, ne sachant plus où donner de la tête, affamés de tout et de rien, les « déchus » se réfugient — tout comme les héros d'Antonioni — dans l'exaltation du sexe. Partout en première page l'amour est galvaudé, et jusque dans les feuilles de chantage hebdomadaires. Dans cette aboulie qui les tourneboule ils ne se rendent même plus compte que — pour reprendre André Breton — « le désir et le plaisir sont loin d'être tout l'amour et qu'en leur donnant toute licence l'homme s'aliène l'amour en tant que principe unique de transmutation » (19).

On en dirait tout autant d'un aspect de l'art moderne qui n'est antibourgeois qu'au niveau de concepts bourgeois qu'il n'a pas su dépasser. L'artiste qui prétend s'élever contre la sclérose académique met dans son œuvre une sorte d'agressivité ostentatoire. Sous prétexte de faire prendre conscience d'une réalité dont, justement, il s'avère incapable, il n'a de cesse de troubler, d'inquiéter plutôt que de satisfaire, et sa prétendue « démystification » n'est qu'une mystification plus énorme encore. Or, il s'agit bien moins de se révolter que de transformer, de *reconstruire*. Un tel idéal ne peut être obtenu que dans la ferveur et dans la

(18) Dieu, avons-nous dit par ailleurs, n'est qu'un mot. Le tout c'est de savoir ce que l'on met dedans. Il s'agit bien entendu de Dieu entendu selon son acception religieuse ou théologique quel que soit le dogme considéré.

(19) André Breton : Préface à l'ouvrage d'Oscar Panizza : *Le Concile d'amour*. J.-J. Pauvert, 64.

joie. Inquiéter les autres, les « agresser » n'est encore que la manifestation des impuissants, une sorte de vengeance de l'impuissance à créer réellement. La véritable création dépasse et domine ce stade infantile et primaire.

L'avenir, quoi qu'on dise, est à un monde viril et sain. Il n'est encore que dans l'espoir de ceux qui montent, qui balaieront ces miasmes nauséeux, et dont on voudrait que les films *réalistes* nous donnent une image réelle et convaincante, sans esprit de propagande d'aucune sorte, attestant simplement du regard lucide d'un artiste sur les destinées d'un monde ayant cessé d'avoir peur de lui-même comme un enfant poltron.

Le cinéma, bien sûr, ne saurait être uniquement « réaliste ». Même si cet aspect est sans doute le plus valable comme étant celui par lequel nous pouvons prendre conscience de nous-même et du monde d'une façon objective et concrète, il n'est pas le seul.

Nous ne nous étendrons pas ici sur les capacités du cinéma quant à la représentation d'un monde imaginaire ni même sur les facultés qu'il a de faire surgir les aspects féériques ou fantastiques de la réalité la plus tangible, tant la chose est évidente. Mais il est une forme d'irréalisme qui dévoile le *sens* bien plutôt qu'un *aspect* du réel. La simple description d'un monde dont la logique événementielle échappe au quotidien, à la « normale », nous plonge aussitôt dans une surréalité dont la signification allusive est encore une « explication » (à tout le moins une « interprétation ») du réel immédiat. Certains films de Bunuel, notamment l'*Ange exterminateur*, répondent à cette acception. C'est un irréalisme au travers duquel la réalité prise au piège transparaît et se révèle sous d'autres apparences. Toutefois, l'irréel est essentiellement du contenu. Le mode de représentation, semblable à celui de tout autre film, accuse la singularité des choses représentées, souligne leur caractère insolite, mais ne le *crée* pas. La façon de montrer demeure étrangère à l'étrangeté qu'elle nous montre.

L'irréel dont nous voulons parler est, lui, tout au contraire, fonction de la forme.

Nous avons vu que les choses représentées à l'écran sont toujours de quelque manière pourvues d'un coefficient d'irréalité par le fait même de la représentation. Dans le film le plus objectivement « descriptif » le réel est vu d'une certaine façon, choisi, cadré, re-structuré et réorganisé. Il s'agit simplement, avons-nous dit, de faire en sorte que cette réorganisation suive au plus près les conditions du réel, son développement logique, de découper des « blocs » événementiels respectant la durée des actes vécus, de les ordonner selon une temporalité agissante.

Nous avons vu également qu'en suivant la méthode inverse, en fragmentant considérablement, en ne retenant que des détails juxtaposés comme dans un puzzle, on aboutit à des significations abstraites. Mais plusieurs solutions s'offrent alors au cinéaste.

Si l'on veut poursuivre un développement thématique, à l'instar de la « Cinédialectique » eisensteinienne, on perd tout contact avec la réalité et avec les conditions fondamentales de l'expression filmique.

Etant le fait d'une série d'images détachées de tout développement concret, les idées ne peuvent être suggérées qu'à condition d'avoir recours à des symboles convenus. Au lieu d'être impliquées par des relations dont le sens est défini par l'action dénotée, les connotations, pour avoir un sens, doivent être codifiées. On en revient alors aux idéogrammes primitifs.

Si l'on veut construire un film en ne retenant que des détails significatifs, des gros plans isolés rapportés les uns aux autres tout en suivant la progression d'un événement concret, alors on crée un espace-temps théorique et l'on perd la géographie des lieux. Quoique objectivement « situé » le drame gagne aussitôt l'intemporel. Ainsi en est-il de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer ou du *Pickpocket* de Bresson. Parfaitement légitime ce style ne peut être qu'exceptionnel n'étant justifié que par des sujets eux-mêmes exceptionnels.

Mais, outre ces deux formes que nous avons étudiées, une troisième est encore possible. Au continuum « quasi réel » du film descriptif, à l'espace-temps « théorique » du réalisme abstrait ou de l'imaginaire pur, on peut opposer un continuum « non semblable » au réel mais parfaitement logique. Il ne s'agit plus, dès lors de *raconter* une histoire ou d'associer des idées, d'établir des *relations de faits*, mais de construire des *relations de choses*.

Lorsqu'on établit des relations truquées à la manière de Dziga-Vertov, comme dans le montage *Nuremberg 1936, Berlin 1945* (20), on fausse la réalité vraie au bénéfice d'une idée préconçue. Toutefois, le pseudo-réel fabriqué de la sorte reste plausible : les données (1936-1945) *auraient pu* ne pas être éloignées dans le temps, les relations impliquées par le montage *auraient pu* être vraies et les choses *auraient pu* se passer comme dans le film. Autrement dit, tout arbitraires qu'elles soient, les relations spatio-temporelles fabriquées de la sorte sont encore à l'image du réel. La réalité n'est faussée qu'en regard de son irréalité devant l'histoire. Il s'agit donc bien moins d'un irréel que d'un réel *non vrai* — irréel en tant que *fait* mais non en tant que *possibilité d'être*.

Cependant, qu'ils soient vécus ou imaginaires, les événements sont toujours constitués par des relations de faits. La moindre entorse apportée à ces relations fausse leur authenticité, leur vérité. Au contraire, en agissant directement avec des *choses* au lieu d'agir avec des *faits*, en rapportant des objets ou de « petits espaces » selon un ordonnancement arbitraire mais concevable, on peut construire un continuum ni vrai ni faux « en marge » du réel vrai.

Isolés de la communauté organique dont ils sont partie constituante, les éléments naturels, choses ou objets, prennent un caractère d'autonomie sur lequel nous avons suffisamment insisté pour qu'il ne soit point nécessaire d'y revenir. Toutefois, ces éléments organisés d'une autre façon constituent un nouvel ensemble, créent des rapports nouveaux qui les modifient tant soit peu et qui tendent à constituer une autre communauté, un nouvel organisme. S'il n'appartient pas à notre monde

(20) Voir Vol. 1, p. 363.

sensible cet organisme n'en est pas moins vraisemblable : c'est alors un réel imaginaire mais un réel *possible*.

Examinons la question d'un peu plus près.

Selon la doctrine husserlienne, « l'impossibilité de penser autrement que de telle façon est le signe que la réalité est structurée de cette façon ». La structure formelle des choses engage donc la pensée. Avant que le langage — ou telle œuvre d'art — ne soient « reflets » de la pensée, celle-ci est déjà structurée à l'image du réel ; ce que nous avons laissé entendre en disant, avec Wittgenstein (§ 22), que la logique est *une image réfléchie du monde*, la Nature étant logique par essence. Rien dans la Nature ne saurait être illogique ou contradictoire si ce n'est (parfois) notre entendement. La logistique n'est qu'une norme, un garde-fou qui tend à maintenir la pensée et surtout l'exercice de cette pensée, son expression, dans les limites de l'expérience concrète.

L'impossibilité dans laquelle nous sommes de considérer telle chose ou telle essence sans lui attribuer tel caractère est absolument contraignante. Mais cette contrainte n'est évidente qu'au niveau de la raison, du jugement ; elle a peu de prise sur les valeurs affectives.

Or, dans cette continuité imaginaire dont on peut dire qu'elle serait un retour au montage-roi (tout y étant fonction de la spatialisation et de la temporalisation des choses représentées), il ne saurait être question d'un développement dialectique, d'une formalisation intellectuelle, d'un enchaînement d'idées. Les relations de terme à terme n'auraient pas pour but de constituer des métaphores non diégétiques (21), des connotations sans support, de signifier des idées en poursuivant une thématique quelconque *au niveau de la raison*. Il n'y aurait pas d'histoire, pas de récit, mais une stricte dénotation de choses « en un certain ordre assemblées ».

Si l'on admet que les choses — c'est-à-dire leur apparence — dépendent des rapports qui les unissent bien davantage que ces rapports ne dépendent de ces choses, alors la simple dénotation d'un tel système accéderait au déchiffrement d'aspects nouveaux.

N'étant ni symbole ni métaphore, le sens — émotionnel ou intellectuel — qui découlerait de ces rapports apparaîtrait de lui-même au cours de la continuité responsable de leur structure. Issu d'une médiation formalisatrice et reçu comme un donné immédiat, il ferait de toute dénotation une connotation. On pourrait donc parler effectivement d'une dialectique des mouvements et des formes dans une dialectique de l'espace et du temps, celle-ci étant conséquente de celle-à à la façon dont une norme est conséquente d'un contenu que, pourtant, elle organise et dirige.

Libérée de toute contrainte, de toute obligation envers le réel « objectif », cette ordonnance pourrait se formaliser selon un rythme déterminant. Non pas un « rythme pur », au sens musical du mot,

(21) Dans l'étude qu'il a consacrée au premier volume de cet ouvrage (In « Critique », mars 65), Christian Metz me reproche de rejeter les termes de *diégèse* et de *diégétique* dont le sens est plus étendu que ceux de *drame* et de *dramatique*. Sans doute a-t-il raison. Donc...

puisque de choses ayant de par elles-mêmes un sens, mais ne suivant que la nécessité *interne* qui lui donne acte : *une libre organisation de purs rapports.*

On retrouve, débarrassées de leurs prétentions à la « musique visuelle », les recherches de l'avant-garde des années 1924. Mais ici le film ne cherche pas ses significations dans un rythme vide ; il les trouve dans les aspects du monde qu'il explore à sa manière, le rythme n'en étant que le prolongement, l'expression formelle dans une structure appropriée.

Créateur et scrutateur d'un univers construit à seule fin de faire éclater le réel à la faveur de ses variations multiples, fussent-elles arbitraires et théoriques, ce cinéma apparaît comme la seule véritable *poétique* du film (*poiein* = créer), comme la possibilité de déchiffrer d'une façon toute subjective le mystère existentiel du monde et des choses. Il ne pourrait, certes, donner lieux qu'à de *courts sujets,* mais c'est conformément à de telles intentions que nous avons tenté les films que l'on sait, en ne nous référant à des structures musicales que pour plus de commodité. Que ces essais tournés en quelques jours ne soient rien de mieux que des esquisses, nul n'en est plus conscient que nous, mais la prise de conscience *esthétique* de l'univers n'est pas moins captivante à poursuivre que celle des réalités du monde social.

Sur ce point nous nous rencontrons totalement avec Roger Munier, lorsqu'il dit de son côté : « Mais au lieu qu'il s'agisse d'une histoire *en images,* ce serait désormais une pure histoire *d'images,* dont la logique interne des images serait le ressort unique. Car traduire ou transposer en images ne suffirait pas. Il faudrait encore que ces images s'enchaînent selon une syntaxe propre, elle-même imaginaire, comme s'enchaînent les différents morceaux d'une composition musicale et, à l'intérieur de chacun d'eux, les sons qui le composent. Il faudrait que le sens vienne de cette libre articulation des images les unes sur les autres, qu'il résulte de leur seule suite. Et quelle serait la règle de cette syntaxe ? Je réponds : l'analogie fondamentale, en vertu de quoi les images s'assembleraient pour composer un sens, chaque image s'articulant sur une autre image lui *répondant,* comme se répondent, dans l'unité primordiale, les fragments du réel que l'une et l'autre évoqueraient, mieux, qu'elles répéteraient sous le regard.

« Ici, un mot d'explication s'impose. Quand je parle du libre jeu des images, je veux dire que cette combinaison des images entre elles en vue d'un sens ne doit obéir qu'à sa propre loi. Mais cette loi n'est pas moins stricte que celle qui impose ses structures au langage verbal. L'image est un fragment signifié du monde. C'est donc du côté du monde qu'il faut chercher la règle de sa liaison avec d'autres images. Cette règle immanente, inscrite au cœur des choses, serait le lien d'analogie qui unit les fragments du réel et dont le dévoilement est au principe même du langage poétique. La poésie révèle les correspondances profondes entre des réalités que la pensée objective nécessaire-

ment isole : elle refait l'unité du monde. L'image poétique est le moyen de cette révélation, le verbe de l'unité retrouvée » (22).

« Il faudra bien, dit, par ailleurs, Raoul Blanchard (23), qu'on s'interroge un jour en grand sur cet effort titanesque de tout l'art moderne pour faire rendre au réel plus qu'il n'en laisse voir, et qui va jusqu'à l'écarteler, le pousser dans ses retranchements, susciter des situations limites, j'allais dire... faire varier le phénomène. La phénoménologie vécue est pour nous un signe de cette grande interrogation que notre Temps élève sur toutes choses ». Et l'auteur ajoute, dans une note en bas de page « C'est peut-être ce même désir d'arracher au réel son secret, d'en dégager l'Idée, qui conduit un expérimentateur comme Jean Mitry à cerner la nature esthétique de l'Eau à travers les variations de ses formes ».

J'ajouterai simplement, en guise de réponse : C'est l'évidence même (24).

Déjà, voici vingt ans, Jean Epstein disait, dans l'*Intelligence d'une machine :*

« On n'a prêté jusqu'ici que peu d'attention à plusieurs singularités de la représentation que le film peut donner des choses ; on n'y a guère deviné que l'image cinématographique nous prévient d'un monstre, quelle porte un venin subtil qui pourrait corrompre tout l'ordre raisonnable à grand peine imaginé dans le destin de l'univers.

« Toujours, découvrir, c'est apprendre que les objets ne sont pas ce qu'on les croyait ; connaître davantage, c'est d'abord abandonner le plus clair et le plus certain de la connaissance établie. Cela n'est pas sûr, mais cela n'est pas incroyable que ce qui nous paraît étrange perversité, surprenant non-conformisme, désobéissance et faute, dans les images animées sur l'écran, puisse servir à pénétrer encore d'un pas dans ce « terrible dessous des choses », dont s'effrayait même le pragmatisme d'un Pasteur ».

Cette modification des apparences ne fut sensible, tout d'abord, que par la grâce du *Ralenti* et de l'*Accéléré.* Laissons, sur ce chapitre, la parole à notre auteur :

« Ce bouleversement dans la hiérarchie des choses s'aggrave par la reproduction cinématographique des mouvements à l'accéléré ou au ralenti. Les chevaux planent au-dessus de l'obstacle ; les plantes gesticulent ; les cristaux s'accouplent, se reproduisent, cicatrisent leurs plaies ; la lave rampe ; l'eau devient huile, gomme, poix arborescente ; l'homme acquiert la densité d'un nuage, la consistance d'une vapeur ; il est un pur animal gazeux, d'une grâce féline, d'une adresse simiesque.

(22) Roger Munier : *La Cinématographie.* In « Les Cahiers du Sud ». juil. 1963.
(23) Raoul Blanchard : *Métaphysique et Cinéma.* In « Revue d'Esthétique ». Juillet-Décembre 1959.
(24) Pour comprendre la véritable intention de ces films, il suffisait d'être tant soit peu philosophe. Mais ceux qui ont vu clair : Bazin, Agel, Ayfre, Blanchard, leur ont donné un sens idéaliste étranger à nos conceptions. Il était difficile sans doute qu'il en soit autrement : Nous avons donné un éclairage sans offrir du même coup les lunettes qui auraient permis de le voir sous son vrai jour. Le chapitre 13 du présent ouvrage y pourvoiera.

Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés. Il ne reste plus qu'un règne : la vie.

(...) « A une projection accélérée, l'échelle des règnes se trouve déplacée — plus ou moins, selon le rapport de l'accélération — dans le sens d'une plus haute qualification de l'existence. Ainsi, les cristaux se mettent à végéter à la manière des cellules vivantes ; les plantes s'animalisent, choisissent leur lumière et leur support, expriment leur vitalité par des gestes. (...) C'est dans l'exercice de cette intelligence que « la graine, en développant la plante, prononce son jugement », comme le dit Hegel, et que « l'œuf (en développant l'adulte) obéit à sa mémoire », à sa logique, à son devoir, comme le professait Claude Bernard qui était hégélien et vitaliste à sa manière ».

Elle devint évidente (cette modification des apparences) par le fait des prises de vues « à l'envers » :

« Et le cinématographe, tout à coup, décrit avec une claire exactitude un monde qui va de sa fin à son commencement, un anti-univers que, jusqu'alors, l'homme ne parvenait guère à se représenter. Des feuilles mortes s'envolent du sol pour aller se repercher sur les branches des arbres ; des gouttes de pluie jaillissent de la terre vers les nuages ; une locomotive ravale sa fumée et ses cendres, aspire sa vapeur ; la machine consomme du froid pour fournir du travail et de la chaleur. La fleur naît de sa flétrissure et se fane en un bourgeon qui rentre dans la tige. Celle-ci, en vieillissant, se retire dans la graine. La vie n'apparaît que par resurrection, traverse et quitte les décrépitudes de l'âge pour l'épanouissement de la maturité, involue au cours de la jeunesse puis de l'enfance, et se dissout enfin dans les limites prénatales. Ici, la répulsion universelle, la dégradation de l'entropie, l'accroissement continuel de l'énergie, forment les vérités inverses de la loi de Newton, des principes de Carnot et de Clausius. L'effet est devenu cause ; la cause, effet.

« La structure de l'univers serait-elle ambivalente ? permettrait-elle une marche avant et une marche arrière ? admettrait-elle une double logique, deux déterminismes, deux finalités contraires ? »

Au terme de cette citation nous pouvons voir qu'Epstein fonde sa philosophie sur les données du cinéma. Sont-elles cependant plus « vraies » que les données du réel commun ?

Bien que la physique moderne permette d'envisager l'éventualité d'un temps réversible, ce n'est que dans les conditions d'un *anti-univers* sans commune mesure avec le nôtre. Ici, et comme presque toujours, on confond — on identifie — le *représenté* et la *représentation*. Nous avons assez insisté sur la différence fondamentale qui les sépare autant que sur l'analogie qui les unit. Par l'accéléré, le ralenti, les prises de vues à l'envers, le temps ni l'espace ne sont modifiés en aucune façon. Le réel n'est modifié que dans la *représentation* que l'on en donne, c'est-à-dire par rapport à la perception normale que nous en avons. Le mouvement perçu en 24 secondes s'étire en 4 minutes ; nous percevons alors ce que nous *pourrions* percevoir en 24 secondes si nos sens étaient dix fois plus sélectifs. De même — en sens inverse — pour l'accéléré. Les rapports entre les choses ne sont pas changés mais seulement distendus ou

contractés, d'autant qu'un seul vecteur est en cause : le vecteur temps.

Dans certains cas pourtant les rapports du temps et de l'espace sont bouleversés. Mais seulement lorsqu'au lieu d'avoir pour objet un mouvement lent tel que la croissance des plantes (où chaque image correspond à un état relativement stable et où la continuité filmique recrée un mouvement *continu*), l'accélération a pour objet un mouvement rapide tel que le déplacement d'un homme en marche. Chaque image ne fixe qu'un fragment de mouvement rapporté dans l'image suivante au fragment d'un autre mouvement qui peut être la répétition du premier : (1/ L'homme avance la jambe gauche. 2/ L'homme, un peu plus loin, avance de nouveau la jambe gauche). Il n'y a pas seulement discontinuité car si la perception du mouvement est toujours discontinue, du moins les intervalles sont-ils *plus courts* que les phases du mouvement perçu. Ici, au contraire, entre des intervalles de temps *plus longs* que les phases du mouvement, on introduit des *fragments alternés* de ce même mouvement. On joint en quelque sorte des fragments d'espace *hétérogènes* dans la continuité *homogène* de la durée : le mouvement n'est plus découpé en une série discontinue de moments suivis ; il est brisé, déphasé. La continuité spatio-temporelle est distordue, d'où l'effet comique qui n'est pas seulement d'une accélération mais d'une mécanisation des gestes, car si l'on projetait le film à la même cadence qu'à la prise de vues (12, ou 8, ou 6 images-seconde), la discontinuité ne serait pas moins flagrante. La vitesse serait normale mais les personnages avanceraient par « bonds ».

Les exigences d'un développement simultané de l'espace et du temps en fonction du mouvement, exigences que le cinéma révèle, sont encore assez mal connues et mériteraient qu'on y consacre quelques études expérimentales.

Nous avons souligné — à propos de la « spatialisation » de l'image filmique — le fait qu'un objet cependant immobile apparaît dans sa tridimensionalité, alors qu'un photogramme de cet objet, reproduit autant de fois que nécessaire, en donne une image plane. « Le mouvement, dit René Zazzo, ne s'additionne pas simplement à l'image. Il la supprime en tant qu'image, il la métamorphose en réel, immédiatement. A ce niveau, le sentiment de réalité n'est pas une construction de l'intelligence ou un fruit de l'imagination, c'est une réaction immédiate ». L'image, donc, disparaît derrière le mouvement dont elle est l'image ; mais lorsqu'elle n'est pas image du mouvement, lorsqu'elle n'en représente aucun, quel est donc ce mouvement qui la métamorphose en réel ? Aussi étrange que cela soit, il semble que ce soit l'écoulement du temps lui-même (25).

Dans le cas des images filmiques, en effet, nous avons, en une seconde, 24 images *distinctes* projetées selon la même succession qu'à l'enregistrement. Tout se passe comme si le temps qui s'écoule de l'une à l'autre image était inscrit dans le film et retrouvé à l'écran. Au

(25) On a (momentanément) allégué l'effet de compensation des images *distinctes* du film devant la répétition de la *même* photographie. Sans doute cet effet joue-t-il un rôle appréciable mais il est incapable à lui seul de rendre compte du phénomène.

contraire, dans le cas du photogramme, on a vingt-quatre fois la *même* image. Tout se passe comme si l'on portait à la durée d'une seconde le temps d'un vingt-quatrième de seconde ; on répète inlassablement le même « moment spatial » : le Temps ne s'écoule pas ; la durée est « arrêtée » dans son évolution ; elle n'est plus que « figurée » par la répétition d'un instant d'elle-même. Cet étrange phénomène n'est pas la moindre révélation du cinéma et son étude approfondie nous livrera peut-être quelque secret. Pour l'instant nous n'en sommes encore qu'aux conjectures ; mais la flèche de Zénon n'est pas loin...

Une chose pourtant est certaine : Par la structuration d'un « quasi-réel » ou par la construction d'un espace-temps théorique, le cinéma permet mieux que tout autre l'étude *objective* des relations fondamentales de l'espace et du temps. Il est étrange qu'à l'exception de quelques rares théoriciens comme Jean Epstein ou psychologues comme Albert Michotte, Panofsky ou Zazzo, personne ne s'en soit encore aperçu...

Certes, on en a eu l'intuition, mais rien de plus. Néanmoins, le fait que les drames soient orientés de plus en plus vers les problèmes de la mémoire ou les rapports du présent et du passé n'est pas étranger à une conscience plus claire des capacités filmiques relatives à l'exploration du temps.

Sans qu'il y ait « découverte » à cet égard, nous avons vu que le cinéma permettait de mettre à nu les mécanismes de la Tragédie. Dans le même sens il permet de démontrer d'une façon quasi expérimentale que la durée homogène du Moi n'est qu'une création de l'esprit.

L'esprit, en effet, relie en un devenir unique des moments discontinus : élans, reprises, hésitations, etc... Cette liaison ne laisse apparaître un sens directionnel que parce que, s'observant lui-même, l'individu ne peut agir que sur des *représentations*, des souvenirs qu'il considère nécessairement depuis l'état actuel de son être. Considérés « après coup », les événements passés apparaissent comme impliqués dans un devenir univoque qu'ils ne sauraient constituer cependant que dans le souvenir. Le regard porté sur la succession des événements passés efface la discontinuité de cette succession qui apparaît alors comme le déroulement continu d'un devenir homogène. La discontinuité n'est sensible (à peine) que dans l'acte présent qui rompt toujours avec quelque passé. Agir c'est changer, et il n'est de changement que dans la discontinuité.

Ces remarques sur le temps nous ramènent une fois de plus aux rapports du théâtre et du cinéma, c'est-à-dire, ici, à la *représentation* au sens spectaculaire du mot.

La représentation théâtrale, en effet, coïncide avec notre présent. En conséquence, nous devrions ressentir efficacement cette durée qui se fait devant nous. Malheureusement, au théâtre, l'« action-qui-se-déroule-présentement » n'est que trop visiblement la reprise, la répétition d'un réel accompli, déjà fait, fabriqué selon des règles conventionnelles. Quoique « en chair et en os », l'acteur, par sa présence, met un obstacle entre le personnage et moi bien davantage qu'il ne me convainct qu'il est ce héros. Je sens trop qu'il récite un texte qu'il ne

pense pas et n'a pas le temps de penser. Chaque soir il joue de nouveau la scène avec, sans doute, de petites modifications, mais que je ne puis apprécier n'étant spectateur qu'un soir. Cette nouvelle représentation est, dans une certaine mesure, une re-création ; mais re-création d'une chose éprouvée, convenue. Le présent apparemment « en marche » est moins qu'une illusion : un faux-semblant. Je ne puis en aucune façon ressentir le poids d'un destin imprévisible dans cette pseudo « marche en avant » qui n'est que le décalque chaque fois renouvelé d'un destin préparé.

Au cinéma, le film étant fait une fois pour toutes, c'est le *même geste* qui, chaque soir, est *à nouveau* projeté. Mais l'histoire telle qu'elle se déroule devant mes yeux est toujours comme « en train de se faire » parce que l'image n'est pas d'un acteur qui reprend une attitude de la veille mais d'un « bloc événementiel », d'un espace-temps qui contient un « moment gestuel » et fait corps avec lui.

Peu importe, dès lors, que cet acte ait été enregistré hier ou il y a six mois, qu'il ait été répété, tourné dix fois, puisque dans la seule « prise » retenue et qui seule compte il se donne comme *effectivement présent* en un acte de présence réelle. Ce n'est plus, comme au théâtre, un acteur qui agit une *nouvelle fois* dans un *même* décor (accusant, par là, l'artifice de cet acte même), c'est un monde qui, *de nouveau*, se donne à voir en sa vérité, sa spontanéité et l'unité de son évolution. C'est un morceau de « temps vécu » que les images redonnent tel quel, c'est-à-dire tel qu'il est, tel qu'il fut, tel qu'il sera demain et toujours.

Morceau d'espace et de temps arraché à la continuité d'un devenir qui n'est plus, cet événement, élevé à l'image de ce qu'il fut, garde en lui tout le mystère de son être. Figurant comme la transcendantalité de son immanence, comme l'absolu de sa contingence, comme l'éternité de son instant, il est devenu, dans l'image de lui-même, tel que son propre signe, tel que l'essence de sa réalité vivante. A tel point que je puis bien revoir le film et le revoir encore : A chaque projection le cow-boy rencontrera la diligence à l'heure prévue mais, fût-il connu d'avance, le moment où il recevra le coup fatal dénoncera la présence d'un destin imprévisible retenu, lui aussi, prisonnier des images.

Cette durée dont le cinéma contemporain a fait son motif le plus chargé de sens, on s'aperçoit avec un peu de perspicacité qu'elle fut à la source même de la tragi-comédie Chaplinesque.

Dans un ouvrage auquel, de nouveau, nous renvoyons le lecteur (26), nous avons fait remarquer que Charlot n'a de notion que du présent. Toute son activité est tendue vers l'acte immédiat, sans prévision des conséquences, c'est-à-dire sans anticipation du devenir. Un objet sur lequel tombe son regard, s'il comble un besoin, est aussitôt intégré dans son univers, utilisé en fonction de sa finalité dans l'instant même. L'emprise du présent, toutefois, est moins pour Charlot le fait d'une impuissance à envisager les perspectives temporelles qu'un moyen de défense contre les dangers qui lui viennent du passé ou que présage l'avenir, qui semblent menacer son intégrité et contre lesquels il est toujours désarmé.

(26) *Charlot et la fabulation Chaplinesque*. Ed. Universitaires, 1957.

Et d'autant plus que, croyant s'en défaire, il refuse de les considérer. Il « efface » dans sa conscience ce qui s'oppose à son désir et croit l'avoir supprimé pour l'avoir seulement nié ou rejeté. En répétant un acte qui lui fut favorable, il croit ne pas se tromper, surmonter la crainte d'un avenir incertain et, par là, se trompe résolument : déjà le monde, les circonstances ne sont plus les mêmes ; il butte contre l'obstacle qu'il voulait éviter etc...

A la nostalgie d'un passé retrouvé, au besoin de confronter ce que l'on est et ce que l'on fut, correspond le besoin d'imaginer ce que l'on sera, de se mesurer à ce que l'on souhaiterait devenir. Opposer le passé remémoré et le futur imaginaire peut être une source d'inspiration féconde ; mais l'axe du présent — un présent nettement situé — paraît indispensable. Ce qui gêne, dans *Marienbad*, c'est que le film est intemporel — sans passé ni avenir, c'est-à-dire sans direction. Le présent est un « lieu géométrique » où ce qui n'est plus se confond avec ce qui sera, où ce qui fut est un imaginaire projeté dans le futur. Les perspectives se referment autour d'un propos gratuit, quoique séduisant, où l'intemporel n'est pas un fantasme situé hors du temps concret mais destruction de la temporalité. Le présent de *Marienbad* est « absence de présent » dans un futur conditionnel qui le détruit et se détruit du même coup. Il y a là une a-temporalité qui est à la durée ce que l'aphasie est à la parole. Si l'on préfère, c'est une partie d'échecs ayant pour enjeu un devenir vidé de sa substance ; une tricherie qui tient de sa virtuosité seule le plaisir qu'elle nous procure ; l'astuce d'un prestidigitateur éblouissant qui a remplacé la muscade par un fantôme de temps vécu.

79 *Structures visuelles et sémiologie du film*

Ni du point de vue esthétique, ni sur le plan du contenu, le cinéma ne saurait être étudié ni considéré comme un fait isolé, mais comme un témoignage et un reflet des activités concrètes de l'homme. Il doit donc être situé parmi ces activités, c'est-à-dire parmi les arts qui, comme lui, en portent témoignage.

C'est pourquoi nous nous sommes complus à des digressions qui, à première vue, pouvaient paraître sans rapport avec l'art cinématographique.

Comment démontrer en effet que le rythme filmique diffère du rythme musical si l'on ne commence pas par dire avec précision en quoi consiste celui-ci et comment le ferait-on sans donner au départ une définition formelle du rythme ? Comment parler des valeurs compositionnelles de l'image sans avoir recours aux théories de la peinture ? Etc...

La réalité esthétique — comme toutes les autres — ne peut trouver son explication qu'en dehors d'elle-même. A voir les choses de trop près on perd de vue le lien qui les unit. Aucune connaissance ne pouvant se définir sans s'étayer sur des connaissances plus anciennes, il s'agissait bien moins d'exposer des doctrines étrangères à l'art du film

que d'en retenir l'essentiel afin de dégager — par analogie et distinction — les caractères et les principes généraux d'un art qui, pour être autonome, ne s'en rapporte pas moins à tous ceux qui l'ont précédé.

Parler d'une chose, c'est la comprendre à partir de tout ce qu'elle n'est pas. Mais se demander ce qu'est le cinéma c'est poser une question à la philosophie, et poser une question à la philosophie c'est commencer par définir celle-ci, c'est-à-dire un système.

Les phénomènes de la perception étant à la base de l'expression visuelle, les ignorer ou les passer sous silence, ç'eût été construire sur du vent. Il convenait donc d'exposer clairement (au moins dans ses grandes lignes) une conception à laquelle l'étude de la psychologie et de la physique contemporaines — autant que l'étude du cinéma — nous a conduits, afin de fonder notre esthétique sur autre chose que sur des mots. Sur autre chose aussi que sur de vagues considérations techniques, qui ne sont jamais que les applications — bonnes ou mauvaises — de principes qu'elles ignorent.

Nous croyons en effet que le cinéma n'est pas seulement un art, une culture, mais encore un moyen de connaissance, c'est-à-dire non pas seulement un moyen de propager des connaissances, mais un moyen susceptible d'ouvrir à la pensée de nouveaux horizons.

L'image filmique peut être comparée à une cellule organique, le montage à une organisation distributive. Aucun montage, certes, ne *transformera* jamais les choses mais, selon l'ordre et le rythme qui leur est imparti, leur cadrage, leur situation dans le « champ », ces choses deviennent « autres » sans cesser cependant d'être ce qu'elles sont : elles sont « victimes » de leur représentation. Ainsi l'expression filmique souligne-t-elle l'importance des *structures* en démontrant à quel point la modification d'un ensemble entraîne celle des éléments qui le constituent.

Si l'on excepte les quelques travaux dont nous avons fait état au cours de cet ouvrage, jamais jusqu'ici les problèmes d'esthétique ou de psychologie n'ont fait appel au cinéma. Non seulement le cinéma est un art ignoré mais *refusé* systématiquement par les psychologues et les esthéticiens comme indigne des hautes conceptions qu'ils se font de l'art ou de la science, comme incapable sans doute de leur fournir les exemples qu'ils demandent uniquement et uniformément à la peinture, à la musique, à la poésie. Or le cinéma *existe*, et c'est un phénomène psychologique intense. Si elle avait été explorée avec toute l'attention qu'elle mérite, cette terre vierge aurait déjà révélé d'étonnantes singularités. Davantage qu'en peinture ou en littérature, le psychologue ou l'esthéticien y eussent trouvé réponse à bien des questions qu'ils se posent, un champ idéal où mener nombre de leurs investigations. Mais il était de bon ton de l'ignorer, ne lui accordant que la valeur d'un *fait social* abandonné à l'examen du sociologue soucieux d'objectivité.

C'est pourquoi nous nous sommes proposé de mener quelques recherches d'ordre esthétique et psychologique particulièrement éclairantes pour le cinéma, mais non moins intéressantes en leur domaine, nous

efforçant de dessiner le paysage filmique sans prétendre encore pouvoir en distinguer tous les aspects.

Il n'est jusqu'à la linguistique qui n'y trouve un écho. Car parler de langage cinématographique ne consiste pas à dresser une nomenclature, à énumérer des procédés, à constater une relation entre la chose exprimée et la forme de son expression, non plus qu'à juger du bien-fondé de telle ou telle méthode, mais à définir le comment et le pourquoi des structures signifiantes dans leurs rapports avec la chose signifiée.

Le « structuralisme », qui recouvre toute la linguistique contemporaine n'est rien d'autre que l'essentiel de la psychologie des formes retrouvé dans le langage. Si l'on préfère, l'examen quasi phénoménologique des *faits de langage* a permis de dégager les structures qui s'y rapportent et qui mettent en œuvre les activités mentales, le langage n'étant que la formalisation sous des aspects divers des structures mêmes de l'idéation.

Donc, au lieu de faire entrer la langue dans un cadre logique arbitrairement créé et considéré *a priori* comme nécessaire et suffisant, on a cherché à déterminer ce cadre à partir de l'examen des nécessités sémantiques du langage.

Considérée de la sorte, l'étude du langage devient l'étude des significations et des moyens de signifier, l'étude des « systèmes de signes », de tout système ayant la signification pour objet : une *sémiologie* dont il apparaît que la linguistique n'est qu'un chapitre, fût-il le plus important.

« Quand la sémiologie sera organisée, disait Ferdinand de Saussure, elle devra se demander si les modes d'expressions qui reposent sur des signes entièrement naturels — comme la pantomime — lui reviennent de droit. (...) La langue, le plus complexe et le plus répandu des systèmes d'expression, est aussi le plus caractéristique de tous ; en ce sens, la linguistique peut devenir le patron général de toute sémiologie ». C'est-à-dire le « référentiel idéal », mais non le *modèle unique*, contrairement à ce que croient encore certains linguistes attardés. D'où les confusions et contradictions sur le langage filmique dont nous avons fait état dès les premières lignes de cet ouvrage.

Et, sans doute, pouvons-nous revenir sur cet aspect de la question, ne serait-ce que pour préciser certains points sur lesquels il nous était alors impossible de nous étendre.

S'il est vrai que le signe linguistique est « le total résultant de l'association d'un signifiant et d'un signifié », il ne faut pas oublier — comme le rappelle Benveniste — qu'il est à la fois *arbitraire* et *nécessaire :* Il y a un rapport *arbitraire* (ou immotivé) entre le signe et la chose qu'il désigne (le mot-chaise et l'objet-chaise) (1), mais un rapport

(1) « Ce n'est pas l'objet qui donne sa signification au signe, dit Brice Parain, mais le signe qui nous impose de nous figurer un objet de sa signification. » Certes, le signe et la signification sont transcendants au signifié. Mais je ne puis me figurer « un objet de la signification du signe » que pour autant que cet objet (conceptualisé) aura prêté au signe son sens. Je ne puis me figurer l'objet de la signification du mot « chaise » que pour autant que cette chaise aura donné au mot lui-même une nécessité d'être et l'aura crédité de son existence réelle.

nécessaire entre le signe et le signifié (le mot-chaise et l'idée-chaise). Il y a entre le mot et l'idée un rapport naturel ; tous deux sont de nature psychique, conceptuelle.

Or, au cinéma, il y a de la même façon consubstantialité entre le signifiant et le signifié. Si l'on s'en tient aux significations immédiates, la chose est évidente puisque l'image est analogue à son objet. Mais — comme nous le verrons — elle n'est pas moins évidente au niveau des significations symboliques ou métaphoriques.

Voyons tout d'abord (ou revoyons) ce qui se passe au niveau de la dénotation.

Les systèmes analogiques, dit Roland Barthes, sont des systèmes pauvres parce qu'ils ne comportent à peu près aucune combinatoire. Sans doute. Mais le cinéma n'est pas un système analogique. Le symbole filmique n'est pas d'un rapport direct entre le signifiant et le signifié bien qu'il en résulte une symbolique évidente. L'image d'une chaise n'est pas le symbole de la chaise dont elle est l'image. Toutefois, comme elle renvoie au concept, elle devient, dans une certaine mesure, le symbole de l'idée-chaise. Mais il n'y a, dans ce fait singulier, aucune signification d'ordre linguistique. A ce niveau l'image montre, sans plus. Elle est, comme nous l'avons dit, « signe-Gestalt » ou *analogon*. L'image ne devient signe qu'au niveau des connotations, lesquelles ne constituent pas un système conventionnel ou conventionnalisé mais résultent des implications orientées par une logique intuitive et par le sens des choses ou des faits dénotés.

A travers le mot j'accède directement au concept ; le mot est « transparent » à l'idée qu'il suggère. Mais, de quelque façon que je « remplisse » le mot « chaise », cette image n'est jamais qu'une construction de mon esprit. Puisqu'elle ne sert qu'à fixer une idée, à donner corps à une abstraction et qu'elle dépend de mon savoir, elle ne m'apprend rien que je ne sache.

Le mot allant directement au sens, nommer les choses c'est autant dire les supprimer en les évoquant pour ne garder que la valeur de signe qu'elles confèrent à la structure verbale. Au moment de les saisir il n'y a plus rien. Et, puisque le monde est conséquent de ce que je suis moi-même, il n'est pas étonnant que je m'y projette à chaque instant, que ce soit *moi* que, toujours, je découvre en *lui*. Le monde devient le dépositaire de mes aspirations, de mes sentiments ; il les reflète comme un miroir : La montagne est « majestueuse », la mer « en colère », le paysage « emprunt de nostalgie », etc... Les choses sont autant de signes que je découvre en elles pour autant que je leur prête un sens. Elles me renvoient ce que je leur donne.

Le danger, c'est qu'à force d'exercer ma pensée sur les choses, les choses, bientôt disparaissent derrière les significations que je leur accorde, au point de sembler n'être plus que leur substrat. Le monde s'évanouit derrière une représentation qui risque de passer pour l'« essence » des choses quand ce n'est jamais qu'une image chargée des mille couleurs dues à l'épaisseur sémantique d'une non moins épaisse littérature.

Quelque désir que l'on ait de considérer l'objet « tel quel », il faut cependant le *nommer*. On ne peut donc, à la limite, que le « dégager » des significations que l'usage des mots lui confère. Il faut une application soutenue, une sorte de relative objectivité pour le dépouiller des idées dont on le vêt, pour le saisir dans sa « corporéité » individuelle.

Au cinéma, au contraire, l'image *montre* l'objet. Mais elle ne se contente pas de le montrer : elle le donne avec ses singularités, sa personnalité évidente. Ce n'est pas *une* chaise qui m'est donnée mais *cette* chaise et, mieux encore, *un certain aspect* de cette chaise en rapport avec *un certain aspect* des choses qui lui sont contiguës. Si, donc, à travers elle et par elle, je vais au concept, ce n'est point sans retenir d'elle *d'abord* tout ce qui la distingue et la caractérise, tout ce qui la signifie *en cet instant*, c'est-à-dire en un courant au sein duquel elle se trouve engagée. Non seulement l'objet m'est *donné* et s'impose à mon esprit, non seulement il n'est plus le fait d'un imaginaire fabriqué avec du connu mais, apparaissant dans un ensemble de rapports singuliers, il m'apprend quelque chose de nouveau sur lui. L'image fait *comparaître* les objets. C'est une sommation du réel, une *invocation matérialisée* qui prend, sur-le-champ, un sens original. Ainsi l'image filmique nous donne toujours à penser *sur* les choses qu'elle nous montre en même temps qu'elle nous donne à penser *avec* elles dans l'ordre de la continuité et des connotations qui s'ensuivent. Au niveau de la représentation stricte, la dénotation est déjà un message dont le code est la réorganisation, la re-structuration que le champ et le cadrage de ce champ imposent à ce qu'ils contiennent.

Mais les choses ne sont pas seules en cause. Il y a aussi, il y a surtout les personnages. Les valeurs caractérielles qui se dégagent à la faveur du récit se confondent avec la description des événements. Ce sont des éléments signalétiques, des *expressions* bien davantage que des significations.

Lorsque Merlau Ponty dit que « dans notre attitude corporelle, il ne faut pas dire que seuls les signes de la colère ou de l'amour sont donnés au spectateur et qu'autrui est saisi indirectement et par une interprétation de ces signes, il faut dire qu'autrui m'est donné avec évidence comme comportement », il constate simplement que, dans les attitudes humaines, signe et comportement sont tout un. Les signes ne sont que des abstractions. Loin que d'être *donnés* au spectateur, ils sont *tirés* par lui d'un comportement qu'il saisit d'emblée. Mais si les signes de l'homme sont dans l'homme, les signes des choses sont projetés par l'homme sur les choses.

Par elles-mêmes les choses n'ont aucune signification si ce n'est d'être là, d'être ce qu'elles sont. Or, au cinéma, elles sont *là*, présentes, avec leur épaisseur, leur inertie ; elles *sont* avant que d'avoir un sens. Et le caractère relatif de ce sens apparaît d'autant mieux que les mêmes choses peuvent avoir un sens bien différent en différents moments du même film — sans qu'il s'agisse le moins du monde du sens métaphorique ou allusif des connotations, mais bien du sens immédiat des choses qui, seul, nous intéresse pour le moment. Le cinéaste est d'autant plus

à l'aise pour signifier par l'intermédiaire des faits que cette signification ne les réduit pas au sens qu'il en tire provisoirement.

Ceci dit, il est évident qu'*une* image filmique n'est pas un moyen d'expression au même titre que la peinture qui recompose, reconstruit absolument le monde afin d'en tirer des valeurs signifiantes ; et l'on sait que les images trop systématiquement « composées » de l'expressionnisme confinent à la peinture.

Tout de même, comme on vient de le voir, *une* image *exprime*. Elle ne répète pas simplement le monde ainsi que l'affirme Roger Munier (2). Mais *deux*, mais plusieurs images mises côte à côte dans un ordre *quelconque* sont *déjà* un moyen d'expression : elles fondent certains rapports, suggèrent certaines relations, *s'organisent en récit :*

Les images d'une femme assise dans un bar, celles d'un homme qui regarde on ne sait quoi, ne disent rien de plus que ce qu'elles nous montrent. Mais si, les réunissant, je montre : Une femme assise. Un homme regarde. La main qui porte au doigt une bague sertie de diamants, je n'aurai pas seulement décrit l'acte de regarder ; j'aurai, du même coup, suggéré un caractère. En montrant de la même façon : Une femme assise. Un homme regarde. L'échancrure de la robe qui dévoile la naissance de la cuisse, j'aurai, en décrivant le même acte, signifié tout autre chose (3).

Si, donc, la signification verbale est d'un rapport de signes, la signification filmique est d'un rapport de faits. Mais, tandis que les mots sont déjà signifiants par eux-mêmes, les faits ne sont nullement des signes et, donc, pas davantage les images qui les présentent. Autrement dit, la signification filmique entendue au sens linguistique du mot est un fait relationnel. Quant à la signification immédiate, elle n'est rien de plus que la mise en valeur d'un sens inhérent à une certaine *forme* — une signalisation qui, parfois, peut être révélatrice, nullement une « signification » au sens exact du mot.

Ainsi donc, tout comme en linguistique, y a-t-il au cinéma consubstantialité entre le signifiant et le signifié puisque *le signifiant n'est jamais une image, une chose concrète, mais un rapport*. Dire que l'image est signe ou symbole est inexact si l'on entend par là qu'elle doive tenir cette valeur d'elle-même. La signification filmique est une signification sans signe en ce sens que *le signe proprement dit est un concept, une fonction logique*. Mais la signification se rapporte nécessairement à un objet (diamant, robe), qui, dès lors, fait *office de signe* de par la valeur symbolique qu'il acquiert aussitôt. L'image *assume* une qualité de signe mais ne l'est point « en soi ».

(2) Notons que Munier considère principalement l'image photographique *quelconque*, dépourvue de tout souci de composition. Mais, nous l'avons vu, l'image *quelconque* est déjà, par elle-même, composée.

(3) L'important n'est pas de savoir si l'on obtient cette signification par montage de trois plans séparés ou par un seul mouvement de caméra. La question n'est point du style mais du *fait* de signifier. Et cet exemple ne rejoint que par le biais les démonstrations de Koulechov. Non seulement l'objet du regard n'est pas le même mais le regard non plus. L'intention y est déjà marquée. Il ne s'agit pas de construire un rébus mais d'organiser un récit, de suivre un acte *possible* en en dévoilant simplement le *sens*.

Nous avons insisté à plusieurs reprises sur la chose sans pouvoir donner des précisions qui auraient supposé la connaissance totale de cet ouvrage. Ici, du moins, pouvons-nous tenter de résoudre ce problème qui égare bien des esprits.

Nous aurons recours pour cela aux arguments que Madame Dreyfus nous a opposés au cours d'un colloque sur « le cinéma et le langage » à l'Ecole Nationale de Sèvres, en juillet 1963. Ils ne varient guère et sont ceux-là mêmes qu'elle opposait à Claude Lévi-Strauss un an auparavant (4). Quoique plus subtils que ceux de Cohen-Séat, ils tournent toujours autour de la même question, à savoir que l'on ne saurait trouver aucune transposition systématique du modèle linguistique en aucun autre domaine de significations, aucune fonction sémiotique équivalente et, donc, qu'il ne saurait y avoir de langage qui ne soit le langage lui-même. Nous avons souligné déjà que, s'il n'y avait aucune identité formelle entre le langage filmique et le langage, il y avait du moins celle d'accéder à un *sens* par l'intermédiaire de signes ou de symboles consituant — de quelque façon que ce soit — une structure signifiante c'est-à-dire un *langage* au sens où l'entendent la plupart des linguistes et tous les sémiologues contemporains.

Dans *L'Etre et le Néant*, Sartre nous rappelle que « le langage est originellement l'être-pour-autrui », c'est-à-dire qu'il assume la double fonction habituellement reconnue de communication des signifiants et d'expression du sujet. Or, pour Mme Dreyfus, le langage n'est pas une façon particulière de signifier, c'est la signification elle-même qui est une modalité du langage. « Le langage, dit-elle, est une fonction unique en son genre. Elle peut servir de référence à d'autres fonctions, mais n'a aucun équivalent réel. (...) Seul le langage signifie au sens propre du terme. Encore ne signifie-t-il pas la chose mais l'intelligible de la chose, son sens (...). Les signes linguistiques ne sont pas des êtres, leurs essences s'identifiant à leur signification. Ils ne sont rien que ce à quoi ils renvoient, et qui n'est pas un être mais un sens ».

Nous sommes bien d'accord pour considérer que le mot est « transparent au sens », qu'il y renvoie immédiatement. Mais, comme nous l'avons fait remarquer dans la note relative à Brice Parain, ce sens est lui-même relatif à un être, à une chose sans laquelle justement il n'aurait pas ce sens qu'on lui reconnaît.

Mme Dreyfus ajoute : « Comme le signe n'est signe que parce qu'il est porteur de sens, le son ne serait matière que pour un son purement matériel et sensible, qui, s'il n'était que cela, ne serait justement plus signe, puisqu'il n'est tel que par son aptitude à faire oublier sa nature sensible et matérielle au profit du sens auquel il renvoie ». Autrement dit, le mot tend à faire oublier sa structure sonore au seul profit du sens. Ce n'est qu'un signe vide de toute qualité sensible (ou qui doit l'être), l'idée étant seule en cause. Pour Mme Dreyfus le mot est uniquement un *signe écrit*. Or le signe écrit n'est jamais que la transcription du mot dont les qualités originelles sont essentiellement orales, donc, sonores.

(4) In « Mercure de France », juin 1962. Les citations sont extraites de cet article.

Ce qu'elle dit est exact en ce qui concerne les significations d'ordre utilitaire, à la limite le récit romanesque (dans la mesure où il est *écrit*) mais faux déjà au niveau du langage *parlé* et bien davantage encore au niveau du *poème* où la plasticité du mot (sa matière sonore justement) joue un rôle non moins signifiant que la signification immédiate à laquelle il est et demeure « transparent ».

C'est en se fondant sur cette transparence nécessaire considérée comme la caractéristique essentielle du signe linguistique que Mme Dreyfus établit que le cinéma n'est pas un langage.

« L'image, dit-elle, se donne dans toute son opacité de chose, et ne laisse rien voir en transparence (...). Si l'image était simple signe, elle devrait s'évanouir au moment même de son apparition pour renvoyer à sa signification linguistique. Mais elle ne le peut parce qu'elle n'est pas son, mais image » (5).

Il est évident que l'image filmique n'est pas un simple signe. Mais on retrouve, en de telles affirmations, les syllogismes prudhommesques déjà cultivés par M. Cohen Seat, du genre : Toute montagne est un à-pic. Cette montagne n'est pas un à-pic, donc ce n'est pas une montagne. Mme Dreyfus, pourtant, reconnaît que « l'image, parce qu'elle est image, double son sens représentatif, c'est-à-dire son expressivité propre, d'une seconde signification, d'une seconde expressivité qui est celle du langage proprement dit ». Mais cette seconde expressivité, elle ne la doit qu'à l'usage exclusif du symbole, lequel ne saurait être un signe : « L'extériorité du sens la rejette dans le subjectivisme des symboles. Symbole, et non signe, car l'image ne peut totalement s'évanouir, s'anéantir, se faire oublier au profit du sens vers lequel elle se projette : les images sont prises à la fois pour elles-mêmes et pour ce qu'elles signifient. L'art cinématographique devient un art symbolique, et ne récupère son objectivité que par la généralité des symboles qu'il invente ou qu'il emprunte à une symbolique déjà existante, mythologique ou psychanalytique ».

Ainsi donc, « parce qu'elle ne peut s'évanouir, se faire oublier au profit du sens », l'image filmique n'est pas un signe. Or, si en linguistique générale signe et symbole sont deux choses différentes, au cinéma ce sont — nous l'avons vu — une seule et même chose. A mieux dire, tout signe n'y est pas nécessairement symbole, mais tout symbole y fait office de signe.

De ses affirmations Mme Dreyfus en conclut que : Ou bien, « l'image suggère ou évoque parce qu'elle *ne peut* dire. D'où son équivocité et son infériorité par rapport au langage proprement dit ». Ou bien, « elle n'est plus équivoque : elle est surdéterminée, elle peut *tout* dire ». Et Bernard Pingaud, qui renchérit sur ces idées, ajoute : « A la différence de leurs analogues réels, on voit toujours ce qu'ils (les objets) veulent dire, et plus ce savoir est évident, plus l'objet s'y dilue, perd sa saveur particulière. En sorte que le film semble condamné soit à l'opacité d'un sens riche, soit à la clarté d'un sens pauvre. Ou bien symbole, ou bien énigme » (6).

(5) Dina Dreyfus : *Cinéma et langage*. In « Diogène », juillet 1961.
(6) Bernard Pingaud : *Alain Resnais*. Premier Plan n° 18.

Il semble que, pour ces auteurs, le symbole filmique soit uniquement de ces films où, toujours, un baiser *est* l'amour, une tasse brisée « la jalousie », une île déserte « la solitude », etc... Aussi bien Bernard Pingaud nous informe-t-il que « le cinéma littéraire est celui qui cherche à échapper au symbolisme », en précisant que « la promenade au bord de la mer dans *Femmes entre elles*, les séquences de l'île dans l'*Avventura* me laissent le même sentiment de plénitude et d'ambiguïté que m'apporte à chaque instant le spectacle d'autrui ». Pourtant, s'il a raison en cette dernière remarque, il oublie de savoir qu'Antonioni n'use que d'un langage allusif et symbolique. On est donc en droit de lui demander : Qui oserait encore, dans le cinéma contemporain, prendre pour des signifiants valables les clichés susnommés qui furent un instant « vrais » mais dont l'usage abusif a épuisé le sens ? Il ne faudrait tout de même pas confondre symbole tout fait et langage symbolique...

En fait, les images ne sont ni indéterminées ni surdéterminées. Elles sont seulement déterminantes. Si, en littérature, le sens est *derrière* le mot, il n'est pas, au cinéma, *derrière* l'image. Il peut être *dans* l'image, c'est-à-dire dans ses structures compositionnelles, dans le symbolisme pictural qui en découle, mais il est plus généralement et plus spécifiquement *entre* les images.

Dans l'exemple du *Potemkine*, ce n'est pas le lorgnon qui est signifiant, mais le rapport de ce lorgnon avec les images qui ont montré les matelots lançant Smirnov par-dessus bord. Le lorgnon ne devient « signe » que parce que les concepts qui sont impliqués par cette relation sont automatiquement reportés sur lui. Autrement dit, *l'image-signe n'est que la conséquence de l'objectivation d'un concept impliqué par un rapport dont elle est l'un des termes*. Elle en vient, de la sorte, à symboliser ce concept, faisant à la fois office de signe et de symbole.

Ainsi le signe filmique est-il porteur de sens, mais nullement d'un sens auquel il devrait être transparent : d'un sens, au contraire, qu'il *reflète* et qu'il ne peut refléter qu'en raison même de son opacité. C'est précisément parce que l'image fait écran à tout autre sens que le sien propre qu'elle peut soutenir une signification qui lui est *dévolue*. C'est parce que l'objet représenté a une présence réelle, un sens concret, qu'il peut admettre provisoirement d'être identifié à ce qu'il n'est pas.

Encore une fois les images ne sont pas des signes à la manière des mots, des signes dont le rôle serait de renvoyer à un sens qui serait toujours le même. Elles ne sont des signes que dans la mesure où elles ont *pouvoir de signifier*. En raison du caractère concret de l'image, l'idée signifiée devient elle-même une qualité sensible. Si l'on préfère, on accède au sens à travers une qualité sensible qui le « formalise ». L'idée n'est plus seulement intelligible, elle est effectivement ressentie comme la qualité particulière d'une chose quelconque.

En ce que les idées y prennent forme et qualité sensible, l'expression visuelle — le fût-elle des films les plus objectifs et les plus réalistes — est une *poétique*. C'est ce que nous avons laissé entendre en précisant que le cinéma n'était langage qu'au niveau de l'œuvre d'art.

Mais l'essentiel du langage n'est ni dans la manière de dire ni dans

les moyens mis en œuvre ; il est dans *le fait indiscutable et définitif de signifier*, c'est-à-dire d'accéder à un *sens* par l'intermédiaire de signes ou de symboles — transparents ou non. Tout le champ de l'intelligibilité est constitué de significations, mais tous les modes d'articulation ne correspondent pas nécessairement à l'articulation linguistique.

Au cinéma, par exemple, les significations sont toujours motivées.

Sur le plan analogique (relatif aux choses représentées, aux événements dénotés), les significations sont *intrinsèques* et *continues*. Le dialogue y ajoute ses significations propres et *discontinues*, qui croisent les précédentes, rejaillissent sur elles ou les contrarient.

Sur le plan symbolique ou métaphysique (relatif aux connotations), les significations sont *extrinsèques* et *discontinues* (7). Aussi arbitraires soient-elles en apparence, les relations constituées relèvent toujours d'une motivation quelconque.

Il n'y a de signification « immotivée » que lorsqu'il y a cliché. Le calendrier qui s'effeuille (entre autres), devenu un signe « en soi », stratifié, fixé dans son sens comme un signe linguistique, est devenu « immotivé », arbitraire. C'est ce qui le rend inacceptable à l'écran.

Ainsi, quoique chargée de sens, l'image ne saurait être assimilée à un *sème* puisque ce sens qu'elle reflète ne lui est pas attaché. Un *sème* a un sens défini, limité, malgré les modalités qu'il suppose ; l'épaisseur sémantique d'un mot se rapporte toujours à son sens usuel. Au contraire, le sens des images est indéfinissable *a priori* puisque relatif à des combinaisons infiniment variables en raison de l'extrême variété de leur forme et de leur contenu.

Cette liberté combinatoire fait que l'expression filmique ne saurait admettre aucune lexicologie en ce sens que si l'image a incontestablement une valeur sémantique, cette valeur ne se réfère à aucune définition capable de lui assurer la généralité du signe dont elle assume momentanément la signification. Or le langage suppose à la fois une sémantique lexicale et une sémiologie. On peut donc dire, en fin de compte, que si le cinéma *est* un langage au niveau sémiotique *il ne l'est pas* au niveau des sémantiques formelles.

Comme le souligne fort justement Christian Metz, « les lois proprement linguistiques s'arrêtent à l'instance où rien n'est obligatoire, où l'agencement devient libre. Le film commence là. Il est d'emblée où se placent les rhétoriques et les poétiques » (8).

Il ne saurait donc y avoir de grammaire du film pour l'extrême raison que toute grammaire se fonde sur la fixité, l'unité et la conventionnalité des signes. Elle ne peut régir que des modalités se référant à cette fixité fondamentale. Toutes les tentatives faites dans ce sens se sont soldées par des échecs et le seul fait de prétendre à une grammaticalisa-

(7) Nous employons ici le terme « intrinsèque » au sens que lui donne Buyssens mais nous donnons au terme « extrinsèque » un sens beaucoup plus large et plus général que celui qu'il lui accorde. Pour lui, en effet, une signification extrinsèque est une signification immotivée. Pour nous, c'est tout simplement une signification « qui vient du dehors ». Cf. Eric Buyssens : *Les langages et les discours*. Bruxelles, Office de publicité, 1943.

(8) Christian Metz : *Le cinéma, langue ou langage ?* In « Communications », n° 4.

tion possible témoigne de la méconnaissance des conditions expressives et sémiotiques de l'image animée. N'agissant pas avec des signes tout faits, le cinéma ne suppose aucune règle a priori qui soit d'ordre grammatical. Les règles syntaxiques elles-mêmes sont toujours sujettes à caution. Elles peuvent concerner une esthétique particulière, une stylistique, mais non le langage du film dans sa totalité.

C'est pourquoi, lorsque de jeunes critiques obnubilés par ces idées de règles grammaticales ou syntaxiques dont les « initiations au cinéma » leur ont farci l'esprit (parce qu'elles ne se réfèrent qu'à *ce qui fut fait* au lieu d'envisager *ce qu'il est possible de faire* en vertu de certaines conditions de base), lorsque de jeunes critiques, dis-je, s'étonnent ou s'émerveillent de ce qu'Antonioni, Godard ou autres « bousculent les règles du cinéma », je me vois en droit de leur demander : quelles règles ? Ils bousculent des conventions, ni meilleures ni pires que d'autres pour les remplacer par de nouvelles conventions, ni meilleures ni plus mauvaises « en soi ». Tout art étant nécessairement « conventionnel », tout artiste a le droit — je dirais, le devoir — de forger les conventions qui lui sont nécessaires, c'est-à-dire qui sont nécessaires à l'expression des idées, des sentiments qu'il veut communiquer. A condition, justement, qu'il les communique — et plus valablement qu'il ne l'aurait fait en utilisant les formes convenues ; faute de quoi son œuvre est ratée.

C'est, au terme de cet ouvrage, la seule règle du « faire » qu'il soit possible d'établir avec certitude pour l'unique raison qu'il n'y en a point d'autre. Car nous ne confondrons pas les règles esthétiques avec celles, de caractère pratique, qui se réfèrent aux conditions techniques de la mise en scène et qui sont imposées par cette technicité même. L'art consiste à utiliser au mieux ces impératifs, à soumettre la technique aux exigences de l'expression — et non l'inverse.

Enfin, pour en terminer avec cette différence formelle que présentent les articulations et structures du langage filmique avec celles du langage proprement dit, différence qui fait que pas plus sur le plan syntaxique que sur le plan grammatical on ne saurait les comparer ni les assimiler, nous ne retiendrons que cet aspect essentiel de l'expression tant visuelle que verbale : la *métaphore*, en montrant qu'il n'y a *aucun point commun*, sauf de signification, entre ce qu'on appelle une métaphore au cinéma et ce qu'elle est dans le langage courant.

Bien que nous nous soyons continuellement servi de ce terme consacré — d'ailleurs fort juste en ce qu'il laisse entendre — nous avons dit, déjà, qu'il n'y avait pas de métaphore au cinéma au sens d'une expression qui serait semblable à ce qu'est une métaphore en littérature. La métaphore, en effet, suppose une substitution analogique. Ainsi, dans l'image métaphorique « une feuille de papier », la feuille d'arbre, origine de la comparaison, a complètement disparu. A un niveau plus élevé, quand Valéry nous parle des « focs qui picorent », il substitue la pointe des focs et la blancheur des voiles au bec et à la blancheur des mouettes. Or, à l'écran, il n'y a jamais substitution de cette sorte mais seulement comparaison ou association comparative.

Si l'on considère les deux grandes formes d'expression verbale, à

savoir la métaphore et la métonymie, on peut dire, à la suite de Jakobson (9) que la métaphore est paradigmatique, c'est-à-dire qu'elle est un système d'expression procédant de la substitution, tandis que la métonymie est syntagmatique, c'est-à-dire qu'elle est un système d'expression procédant de la contiguité.

La plupart des métaphores filmiques utilisent la synecdoque, c'est-à-dire une forme où la partie remplace le tout. Tel le lorgnon du D[r] Smirnov, qui indique sa présence ou son absence. Tel encore le noyé de *Païsa* qui représente ceux qui, comme lui, furent victimes d'une atrocité guerrière, symbolisant cette atrocité elle-même à la manière d'un débris accusateur. Ou le ballon de baudruche retenu dans les fils télégraphiques (*Le Maudit*), qui laisse entendre du viol de la petite fille, etc...

Mais, si elle substitue la partie au tout, la synecdoque n'en est pas moins une forme métonymique en ce sens que la contiguïté de la partie au tout est évidente. Toute expression synecdochique, rappelle Jakobson, participe de la métonymie ; toute forme comparative également puisqu'il y a association de deux termes contigus.

Dans la fameuse séquence des lions du *Potemkine*, la métaphore (ou substitution paradigmatique) est obtenue au moyen de l'association comparative de trois lions contigus qui se succèdent en des poses différentes. Là encore il s'agit d'une structure syntagmatique.

D'où l'on peut dire, d'une façon à peu près générale, que *la métaphore filmique* — ou ce qu'on appelle ainsi — *n'est pas autre chose qu'une forme particulière de métonymie* contrairement à ce qui se passe en expression verbale où métaphore et métonymie sont fondamentalement différentes quoique ayant l'une et l'autre des significations substitutives. De ce fait, tout ce qui apparaît au cinéma comme étant une fonction paradigmatique n'est qu'un effet particulier du plan syntagmatique.

Dans l'exemple de *Variétés* (le rideau qui se baisse) il n'y a évidemment ni comparaison, ni synecdoque, mais ni métaphore, ni métonymie ; la forme est allusive, sans plus. Et lorsque Peter Lorre voit l'image reflétée de la petite fille dans la vitrine de l'armurier, au milieu du quadrilatère formé par une rangée de couteaux (*Le Maudit*), le symbole est une fonction purement métonymique.

Enfin, dans l'« association comparative » d'où jaillit une idée métaphorique, il n'y a pas seulement comparaison mais une véritable implication de terme à terme, un échange de significations où chacun prête à l'autre.

Ainsi, dans l'exemple plusieurs fois cité de *La mère*, les images des glaces qui se brisent symbolisent bien moins le soulèvement populaire que l'idée de ce soulèvement ne se *projette* dans ces images en leur donnant un *sens* qu'elle s'approprie en retour. En leur donnant une valeur de signe qui lui revient de droit, l'idée de révolte s'affirme par l'intermédiaire de ces images. Le monde « glaces-qui-se-brisent » se

(9) Cf. Roman Jakobson : *Essais de linguistique générale*. Éd. de Minuit.

livre en son immanence. Il ne devient signe métaphorique de la révolte que parce que la révolte est là et lui prête cette intention : Le signifié s'affirme dans le signe en lui donnant pouvoir de signifier, c'est-à-dire en le chargeant de ses propres significations.

C'est ainsi que « le monde, en son propre énoncé, se met en tant que monde, et dans le dire immanent de soi, au service du logos » (R. Munier). Ou, pour me citer moi-même, que « le réel devient l'élément de sa propre fabulation ».

D'après mes théories (disons, plus modestement, mes idées) sur la perception, l'acte de conscience qui « structure » les choses est déjà discours, logos. Il est « pour-moi » le moyen d'être au monde, de communiquer au monde, de me donner à moi-même un discours *sur* le monde ; un discours qui apparaît comme étant un dit *du* monde, mais d'un monde qui me doit d'être ce qu'il est et dans lequel je me projette tout entier ; le moyen de poser à la fois la question et la réponse en créant le spectacle de mes propres illusions.

Au cinéma, quels qu'en soient les formes ou les styles, la réalité s'organise en logos. L'important, c'est de faire en sorte que la réalité, alors soumise aux fins du logos, ne devienne pas une caricature du réel et que le logos ne soit pas, non plus, le servile exposé d'un sens que cette réalité énonce d'elle-même. Entre une réalité fabriquée, théâtrale, et un compte rendu impersonnel, il y a toute la marge où se situe précisément la création cinématographique, une création qui ne doit pas être servante des significations mais l'acte même de signifier.

80 *Logique du film*

Contrairement à ce qui se passe dans tous les autres domaines, l'art du film n'est pas, ne peut pas être fondé sur des principes exclusivement esthétiques, mais sur des fonctions logiques et psychologiques dont ces principes ne sont qu'une application formelle.

Nous croyons nous être étendus suffisamment sur les conditions psychologiques. Reste à savoir ce que peut être la logique du film.

Le logicien, on l'a vu, n'a pas à se poser de questions sur la nature des choses, non plus que sur la réalité du monde physique. La logique se propose seulement d'analyser les significations, de dénoncer les faux problèmes qui naissent des malentendus créés par un usage défectueux du langage. Mais elle ne peut le faire que dans la mesure où ce langage utilise des formes dont une grammaire et une syntaxe régissent les structures. Dans la mesure aussi où les signes qui désignent les choses n'ont qu'un rapport conventionnel avec les choses désignées. Lorsque les signes sont consubstantiels aux choses, la nature des choses intervient nécessairement ; la logique mise en œuvre n'est plus la logique formelle d'un langage, la logique symbolique des propositions, mais la logique naturelle des faits concrets. « Quelque chose comme l'imprécision ou la précision ne peut exister en dehors d'un moyen de représentation cognitive ou mécanique, dit Bertrand Russell ; les choses sont ce qu'elles

sont, et rien de plus ». Les choses, dit de son côté Adam Schaff, « ne sont en soi ni précises, ni imprécises, comme elles ne peuvent être vraies ou fausses ; elles sont simplement des choses. Sont imprécises, en revanche, les connaissances que nous en avons et les constructions verbales qui les expriment, de même que ne peuvent être vraies ou fausses que cette même connaissance et ces mêmes constructions verbales. Dans le cas de l'imprécision, comme dans celui de la vérité, il s'agit du caractère des *relations* qui existent entre la connaissance (laquelle se réduit toujours à une unité cogitativo-linguistique) et la réalité, et non de la nature de la réalité elle-même » (1).

Le langage, donc, ne soulève une quantité de problèmes logiques — entre autres celui de la non-contradiction — que dans la mesure où il parle *sur* les choses au moyen de symboles conventionnels et abstraits. Il importe que ceux-ci et leur sens s'intègrent dans les normes d'un monde dont ils prétendent rendre compte.

La logistique, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, s'efforce d'éliminer les non-sens éventuels (dont les règles de la syntaxe ne préviennent pas les propositions linguistiques) en réduisant celles-ci à un schéma abstrait, simplifié, éliminant tout ce qui n'est pas proposition attributive. Dans un certain sens c'est un appauvrissement du langage, mais ce langage logique — qui n'est parfait qu'au sens d'une construction idéale — n'a d'intérêt que sur le plan scientifique pour lequel d'ailleurs il a été conçu.

En renversant les extrêmes, on pourrait tout aussi bien éliminer le problème de l'imprécision des expressions en introduisant entre l'expression et le fait une relation bi-univoque. Celle-ci éliminerait la possibilité des imprécisions liées à une relation entre une expression et une multiplicité de faits imparfaitement déterminés. Mais, dit à ce propos Adam Schaff, « si, *par définition*, le mot devait désigner un objet individuel, et si par là nous supprimions la possibilité de généraliser, nous devrions alors accomplir deux miracles à la fois : d'abord oublier tout le système de la pensée abstraite constituée au cours de l'histoire, ensuite nous souvenir d'une quantité infinie de mots (sans parler de la production d'une quantité infinie de mots) comme correspondant à un nombre illimité de choses et de phénomènes ». C'est ce que Ryle appelle « the Fido-fide theory » : au chien Fido correspond le mot Fido.

Or c'est un peu ce que fait le cinéma qui ne parle pas avec des mots mais avec des choses sans toutefois supprimer la possibilité de généraliser à partir de l'individuel ni d'« abstractiser » à partir du concret. Dans un film, il ne peut y avoir que des « propositions de faits » en ce sens que tout fait linguistique y est conséquent des événements décrits, des situations dénotées. Les valeurs signifiantes le doivent à un arrangement particulier de telles propositions, arrangement qui ne peut pas ne pas être logique, faute de quoi les faits mis en cause apparaîtraient aussitôt comme non réels ou absurdes.

Mais, dit Bertrand Russell, « la représentation de l'objet est *impré-*

(1) Adam Schaff : *Sur la rigueur de l'expression*. In « Diogène », juillet 1961.

cise quand la relation du système qui représente au système représenté n'est pas bi-univoque, mais unique et multivalente ». Or si, à l'écran, il y a bi-univocité constante entre la chose et l'image de cette chose, les significations symboliques ou métaphoriques sont univoques et multivalentes. D'où il ressort que si le cinéma est de tous les langages le plus précis en ce qu'il montre, il est, de tous, le plus imprécis en ce qu'il suggère.

Au niveau des faits dénotés la logique du film est celle toute simple de la vie quotidienne, du réel vécu : elle est évidente. Il ne peut pas y avoir d'erreurs de catégories puisqu'on n'y parle pas *sur* les catégories mais *avec* les catégories (2). Il ne peut pas y avoir de propositions absurdes qui ne témoignent aussitôt de leur absurdité ou qui donnent le change comme en langage de mots. Le non-sens, aussitôt reconnu, constitue la matière inépuisable des films burlesques. Mais c'est alors une *absurdité du monde* et non des mots, chose qui a scandalisé bien des gens à l'époque des premiers films de Mack Sennett. Si le mot chien ne mord pas, il ne vole pas non plus. On peut bien parler d'un chien-volant tout comme, dans *Alice au pays des Merveilles*, d'un Chat-sourire ou d'un Sourire-sans-chat ; ce n'est jamais qu'un concept fantaisiste ou absurde. Mais qu'un chien réel évolue dans les airs comme un oiseau, qu'un chasseur tue un poisson, qu'un nageur nage en un champ de neige, voilà bien qui est scandaleux, qui *porte atteinte au réel*. « C'est idiot » disaient alors les bonnes gens, sans réfléchir autrement.

Mais si la logique des faits est évidente, si elle exige du moins la crédibilité des événements, la logique des implications nées de la mise en rapport des faits ou des objets dans une continuité temporelle donnée est bien malaisée à définir. Les implications valent ce que valent logiquement de tels rapports en conséquence de ce qu'ils suggèrent à l'esprit. Les connotations doivent donc être orientées par le sens des choses dénotées, de telle façon que l'on puisse se servir avec précision de leur imprécision même. Mais jusqu'à un certain point seulement. Il en est d'elles ce qu'il est des métaphores en poésie. Aucune règle ne préside à leur création mais la seule intuition du poète : elles sont valables ou non, le courant passe ou ne passe pas ; il n'en dépend que du talent de l'auteur — et de l'intelligence ou de la culture du lecteur...

C'est pourquoi je demeure très sceptique quant à une éventuelle syntaxe du cinéma que Christian Metz paraît souhaiter et qui, dit-il, « reste à faire, et ne pourra l'être que sur des bases syntaxiques et non morphologiques » (3). La morphologie étant mise hors jeu de par l'absence de signes proprement dit, si toute syntaxe est syntagmatique (selon Saussure), il ne me paraît pas possible de régir avec quelque rigueur des structures qui se régissent elles-mêmes en raison de leur contenu et qui ne se justifient que par le sens — infiniment variable — qu'elles donnent aux choses qu'elles expriment.

(2) Comme le dit Ryle dans *The Concept of Mind* : « C'est parce que nous savons comment agir et comment parler, donc parce que nous en possédons l'expérience vécue, que nous comprenons les erreurs des philosophes qui parlent de la manière dont on agit et dont on parle. »

(3) Ch. Metz, *op. cit.*

Ce que l'on peut dire toutefois — et qui ramène à la définition des métaphores —, c'est qu'appartenant à *un art du réel*, les allusions, métaphores ou métonymies doivent être *objectivement fondées*. Elles doivent découler de l'évidence des choses, de l'évidence des faits, car le cinéma, même dans un film « irréel », met le réel concret en jeu.

Pour reprendre les exemples que nous venons de citer, nous dirons : Quoi de plus normal que le lorgnon d'un individu bousculé glisse et s'accroche quelque part ? Quoi de plus normal qu'un noyé descende le cours d'un fleuve où l'on a précipité des dizaines de résistants ? Quoi de plus normal qu'une enfant violentée lâche sa balle et laisse échapper le ballon qu'elle tenait à la main, que le ballon s'envole, que la balle roule sur le sol ? Quoi de plus naturel qu'un fleuve en débâcle charrie des glaçons ? Mais quoi de plus artificiel que de rapprocher *arbitrairement* trois lions de pierre *distincts* pour en tirer une idée unificatrice et, de cette idée, une signification symbolique ?

Certes, *dans sa forme*, la métaphore d'Eisenstein est cinématographique ; mais, *dans sa conception*, elle est littéraire. L'auteur applique un concept fondé *a priori* dont il fait (avec beaucoup d'art — trop d'art) une métaphore visuelle, quand il convient d'extraire des idées du simple dévidement normal des faits *vrais*, de signifier métaphoriquement avec eux, sans les falsifier.

Ce n'est point une règle de syntaxe, mais un principe inhérent à la logique même du film.

Le passage de la dénotation à la connotation — où le premier signifié devient le signifiant d'un nouveau signifié beaucoup plus large — renvoie aux opérations de transfert dont nous avons parlé, c'est-à-dire à des restructurations mentales analogues à celles que suppose le syllogisme.

Faisant appel à la logique du discours les connotations en appellent donc à un niveau de compréhension et d'assimilation qui requiert une certaine culture. Mais, lorsque cette logique coïncide avec celle des choses, la compréhension est immédiate. Tout le monde saisit d'emblée le sens du ballon, du noyé, de la débâcle. Pour ce qui est du lorgnon, le sens premier : absence de Smirnov, dévalorisation du personnage et de sa classe sociale, est parfaitement compris. Mais l'implication du second degré : faillite du régime dont il est, lui, Smirnov, un représentant qualifié, requiert déjà une réflexion dialectique. Quant à l'idée de révolte symbolisée par le lion qui se dresse à travers la représentation de trois lions différents, si elle est relativement compréhensible, elle contrevient aux idées mêmes d'Eisenstein qui voulait éveiller les idées en provoquant l'émotion. Il y a bien là un « choc émotionnel » mais l'émotion proprement dite est absente car tout repose sur une facture alambiquée dont il faut *d'abord* trouver les raisons. Le symbole n'est pas immédiatement assimilable parce qu'il n'est pas *naturel*.

On parle souvent du « vieillissement » des métaphores. Or, à moins qu'elle ne devienne un cliché banal — ce qui ***ne doit pas*** arriver au cinéma où l'usage des signes fixes est interdit —, une métaphore ne vieillit qu'à la mesure de son artifice. Le naturel ne vieillit jamais. Le

difficile est donc de faire en sorte que, tout en étant originale, la métaphore soit naturelle, c'est-à-dire en rapport direct avec l'événement qui la fonde ; qu'elle soit — nous l'avons déjà dit à propos du montage — *impliquée par* lui et non pas *appliquée sur* lui.

Nous sommes ici à la source de cette constante confusion qui fait que l'on croit que pour être compréhensibles les idées suggérées par le film doivent être simplistes quand elles doivent être tout bonnement simples et directes, c'est-à-dire *vraies* à la mesure des vérités qu'on nous présente et comme les assurant au-delà d'elles-mêmes ; ou, que, pour être originales, elles doivent être confuses et alambiquées.

Ainsi les films médiocres font-ils appel à une sorte de code issu d'un mode de penser conventionnalisé. Ils constituent des signes à la portée du commun en utilisant l'enflure d'un langage qui en appelle à des archétypes ou à des mythes convenus. Au contraire, tout comme en poétique, les films de valeur créent des métaphores fondées sur des relations imprévues, d'où l'exercice nécessaire d'un esprit délié. Encore faut-il que ces métaphores, obscures en apparence en raison de leur nouveauté, soient déchiffrables et que leur déchiffrement révèle une forme inexplorée, peut-être, mais forte d'une inaltérable vérité. Qu'en elles soient liées dans un même élan *l'objectivité du regard et la subjectivité de la vision*.

Il est certain que les implications filmiques sollicitent constamment les restructurations du champ perceptif, l'intégration d'un sens toujours autre dans des relations toujours changeantes. La perception d'un film — c'est-à-dire sa compréhension — suppose l'enchaînement ininterrompu de telles opérations, le rétablissement constant de totalités perceptives étendues au temps de succession d'une suite de plans qui se répondent et se correspondent, opérations qui font appel aux fonctions d'assimilation et de distinction dont nous avons fait état précédemment.

Contrairement aux idées reçues, le cinéma s'avère donc comme une gymnastique intellectuelle de premier ordre. L'évolution du spectateur moyen témoigne de cet assouplissement.

Un film muet dont le rythme paraissait rapide et insoutenable en 1924 semble aujourd'hui d'une lenteur désespérante ; les symboles mis en évidence par des gros plans démonstratifs sont perçus d'une façon beaucoup plus subtile et le « faire » des films d'autrefois est interprété comme d'une insistance primaire. Et l'on ne s'attardera pas sur le fait qu'*Hiroshima, mon amour, L'année dernière à Marienbad, Huit et demi*, qui étaient encore inconcevables il y a vingt ans ont obtenu un appréciable succès. Il n'est pas question de les comparer commercialement à *Sissi* ou au *Gendarme de Saint-Tropez*, mais s'ils dépassent encore l'entendement commun, ils ont du moins un public, et qui s'accroît chaque jour (4).

Reste le problème de l'aliénation que l'on gonfle démesurément en raison des valeurs morales qu'il met en cause. Mais ce problème, d'ordre social, est étranger à l'art proprement dit. On n'a jamais tenu la

(4) Lors de sa sortie à Paris en 1945, *Citizen Kane*, compris des seuls fanatiques, fut un échec commercial. Quinze ans après, sa réédition fut un succès.

littérature pour pernicieuse sous prétexte qu'une certaine littérature pouvait l'être et l'est effectivement. L'aliénation de l'individu dans la société contemporaine est un problème capital mais la presse, la radio, la publicité, la propagande écrite ou diffusée, sont infiniment plus « déformantes » pour l'esprit que le film.

« L'esprit n'est plus devant le monde sensible qui lui laissait la liberté du choix », dit Munier (5). Evidemment, puisqu'il est devant un monde *choisi*. Nous sommes fascinés précisément parce que le regard d'un autre s'impose à nous. Il y a bien une sorte d'hypnose puisqu'une volonté étrangère se substitue à la nôtre. Le monde est proféré en l'espèce d'*un regard qui s'est fait monde*, d'un monde qui s'est fait *logos*.

Mais il n'y a aliénation au sens exact du mot que lorsqu'on prend cet « énoncé du monde » pour le monde lui-même. Le film est un jeu qui me fascine d'autant plus que le donné *semble* réel. Mais, s'il le semble, c'est qu'il ne l'est point. L'image me captive à l'égal du monde qu'elle reproduit — *davantage*, même, puisqu'elle me donne quelque chose *en plus*. Mais elle n'est qu'image. Cette présence qui est absence, cette « quasi-présence » m'enchante. Elle ne me frustre que si je la tiens pour vraie. Quoique « concret » l'imaginaire n'en demeure pas moins imaginaire. Sa présence m'échappe mais, dans le même temps, me comble. Elle me délivre de mes obsessions et me propose une image qui est à la fois le monde et moi-même : une vision magique de l'univers.

L'attitude esthétique est un aspect de l'*Einfühlung*, un aspect ludique, une participation au cours de laquelle nous ne perdons jamais conscience d'être nous-mêmes et dans laquelle la fusion du Moi à l'objet n'est jamais totale mais consentie et limitée. L'extase est le degré suprême de cette attention monoïdéique, alors qu'elle n'est que le point de départ de l'attitude mystique où l'être s'annihile en l'objet de sa contemplation.

Au terme de cet ouvrage nous en arrivons pourtant à cette conclusion qu'il n'y a pas, pour le cinéma, d'esthétique possible si l'on entend d'un ensemble de règles ou de formules qui cernent les conditions de l'œuvre d'art et les valeurs qui la font telle.

Comprise de la sorte, l'esthétique n'est concevable que pour l'Art, entendu au sens classique du mot, c'est-à-dire pour une forme de représentation dont les éléments, plus ou moins conventionnels, sont soumis à des lois, à des règles, en raison justement de leur conventionnalité ; ou encore dont les moyens sont limités à la fois par leur objet et par les procédés qu'ils mettent en œuvre.

Les formes filmiques, elles, ne doivent leur existence qu'aux choses représentées, au réel qui offre, en son image, le moyen à la fois de le figurer et de le transfigurer. Ces formes sont donc aussi variées que la vie elle-même et, pas plus qu'on ne saurait réglementer la vie, on ne saurait réglementer un art dont elle est à la fois le sujet et l'objet.

Tandis que les arts classiques se proposent de signifier le mouvement

(5) Roger Munier, *op. cit.*

avec de l'immobile, la vie avec du non-vivant, le cinéma, lui, se doit d'exprimer la vie avec la vie elle-même. Il commence là où les autres finissent. Il échappe donc à toutes leurs règles comme à tous leurs principes.

L'erreur fondamentale est d'avoir voulu intégrer le cinéma dans les normes conventionnelles de l'art. Un peu comme si l'on voulait statufier la vie sous prétexte de l'éterniser. Pour démontrer qu'il était un art on a mis de l'art dans les films au lieu de faire œuvre d'art *avec* eux. Trop souvent on l'a conduit à fabriquer un réel sclérosé, figé, tenu pour magnifique, quand il s'agissait simplement, grâce à lui, de magnifier le vivant saisi dans son immanence, suivi dans son devenir.

Si le cinéma est un art, c'est un art érigé contre toutes les contraintes de l'art. L'art, sans doute, est une voie d'accès à la transcendance, mais il se doit d'y conduire plutôt que de la figurer ; et d'y conduire à travers l'immanence et la liberté. Le cinéma seul en est capable ayant la vie comme élément premier.

Délaissant les dieux ankylosés pour la joie du mouvement, l'artifice pour la liberté, l'absolu pour le relatif, c'est un art enfin à la mesure de l'homme, et qui affirme la victoire de Dionysos sur Apollon.

Brassant les temps et les espaces, le présent et le passé, l'être et le paraître, l'imaginaire et le réel, tenant à la fois du reportage et du récit, du rêve et de l'observation, intégrant la durée, suivant le devenir des êtres et des choses, le cinéma de demain, sans doute, sera aux films d'aujourd'hui mieux encore que ce que Joyce et Faulkner sont à Paul Bourget. Après avoir été théâtral, pictural, musical, romanesque, le cinéma sera lui-même enfin — cinématographique, tout simplement.

Sans avoir encore rien produit de conséquent, d'achevé, la télévision, dont les éléments de base (forme, langage, etc.) sont ceux-là mêmes du film, a déjà, dans un certain sens, libéré le cinéma de quelques tabous, de quelques poncifs. La « nouvelle vague » aussi. Il ne s'agit point, nous l'avons déjà dit, de remplacer le formé par de l'informe mais d'instaurer des formes nouvelles, d'échapper à la pré-formation, de créer des significations en construisant à la fois le contenu par la forme, la forme par le contenu.

Tel un sculpteur qui fait sortir de la glaise une divinité fabuleuse, le cinéaste, taillant dans le réel, reconstruit le monde à sa manière, le fait voir sous un jour étrangement nouveau. En cela le film est révélation, déchiffrement, découverte. En cela aussi, le cinéma est le plus grand de tous les arts, car ce n'est pas seulement un spectacle, une écriture, la manière de raconter une histoire en des images plus ou moins chargées de sens : c'est un vision magique, la co-naissance intuitive du monde et des choses offerte en un témoignage incessamment renouvelé.

FIGURES SE RAPPORTANT AU TEXTE DES PAGES 200 ET 201

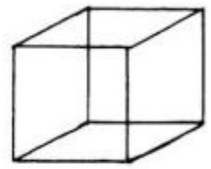


Figure 1

Figure 2

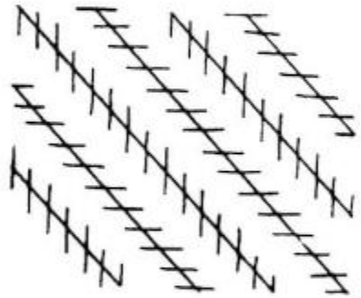


Figure 3

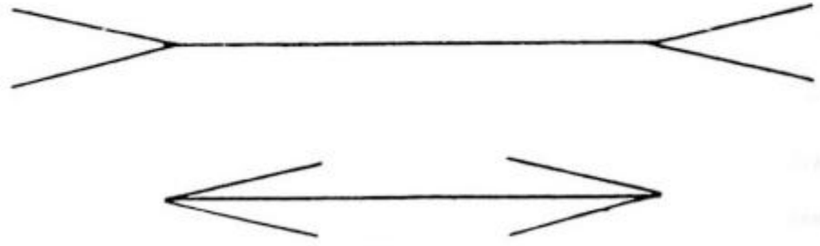


Figure 4

Articles et ouvrages cités

50 André Bazin « Ontologie de l'image photographique », « Evolution du langage cinématographique », in : *Qu'est-ce que le Cinéma* (I), Editions du Cerf, 1958.
Article in *Cahiers du Cinéma* n° 51.
Eric Rohmer Article in *Cahiers du Cinéma* n° 52.
André Bazin « Défense de Rossellini », in *Cinema Nuovo*, août 1955.
Amédée Ayfre « Néo-réalisme et phénoménologie », In *Dieu au Cinéma*. Ed. Privat, P.U.F., 1953.
Marcel Martin *Le langage cinématographique*, Ed. du Cerf, 1962.
François Chevassu *Le langage cinématographique*, Ligue de l'enseignement, 1962.

51 Edgar Morin *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, 1957.
André Bazin *Orson Welles*, Ed. Chavanne, 1950.

53 André Bazin « William Wyler », in *Qu'est-ce que le Cinéma* (I), op. cit.

55 Edgard Morin *Le cinéma et l'homme imaginaire*, op. cit.
B. Zazzo « Le cinéma chez les adolescents », in *Journal de psychologie normale et pathologique* oct.-déc. 1957.
Yvon Bourdet « La prétendue passivité du spectateur devant l'écran », in *Cahiers pédagogiques* oct-déc. 1961.
Geneviève Serreau *Berthold Brecht*, Ed. de l'Arche, 1959.
Jean Carta « L'humanisme commence au langage », in *Esprit*, juin 1960.

56 Jean Epstein « Bonjour Cinéma », *La Sirène*, 1921.
Pierre Porte « Inventaire du Cinéma », in *Cinéa-Ciné*, fév.-juin 1926.
» « Une loi du Cinéma », in *Cinéa-Ciné* n° 8, 1924.
Merleau-Ponty « Psychologie du Cinéma », in *Sens et Non-Sens*, Nagel 1948.
B. Amengual « Le Je, le Moi, le Il au cinéma », in *Image et Son*, 1950.

58 Kurt Koffka *Principles of Gestalt Psychologie*, Harcourt Brace N.Y. 1935.
Wertheimer « Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung », in *Ztsch fur Psychology*, 1912.

Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, Nrf, 1945.

59 Ado Kyrou « Les bornes du connu », in *Arts*, 8 oct. 1953.

60 Pierre Porte « La question des sous-titres », in *Ciné pour tous*, janv. 1922.
Eisenstein, Poudovkine, Alexandrov « Manifeste des trois, in *Jiszn Iskoustvo*, 5 août 1928.
René Clair « L'avenir du Film parlant », in *Pour Vous*, 6 juin 1929.
André Levinson « Le film sonore », in *Cinéa-Ciné*, mai 1929.
Marcel Pagnol « Cinématurgie de Paris », in *Les Cahiers du Film*, déc. 1933.
Denis Marion « Portrait de René Clair », in *Le Magasin du Spectacle* n° 1, 1945.
Pierre Henry « Vers un art du Cinéma sonore », in *Cinéa Ciné*, mai 1929.
Jacques Feyder « Les possibilités d'un art élargi », in *Pour Vous*, 20 juin 1929.
Louis Daquin « Le metteur en scène et le dialogue », in *Cahiers de l'Idhec*, 1945.
Merleau-Ponty *Sens et Non Sens*, op. cit.
André Bazin « Lettre de Sibérie », in *France-observateur*, 30 oct. 1958.
Bernard Pingaud « Hiroshima », in *Positif* n° 34.
André Delons « Le mélange des genres », in *La revue du Cinéma*, 1928.
Raymond Queneau *Bâtons, Chiffres, Lettres*, NRF (Nouvelle Ed. 1965).

61 Paul Ramain « Sur le rôle de la musique au cinéma », in *Cinémagazine*, 1926.
Maurice Jaubert « La musique de film », in *Esprit*, 1er avril 1936.
Yves Baudrier « Musique et cinéma », in *Cahiers de l'Idhec*, 1950.
Marcel Martin *Le langage cinématographique* op. cit.
Roland Manuel « Rythme cinématographique et musical », in *Cahiers de l'Idhec*, 1945.

62 Jean Mitry *John Ford*, Ed. Universitaires, 1955.

63 Max Nordeau *Dégénération*, Appleton, 1895.
Havelock Ellis « Psychologie du rouge. Psychologie du jaune », in *Popular science Monthly*, mai-sept. 1906.
S.M. Eisenstein *Film Sense*, Faber and Faber, Londres, 1943.
Frédéric Portal *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les Temps Modernes*, Treuttel et Wurtz, 1857.
V. Van Gogh *Lettres à son frère Théo* (lettre du 8-9-88), Grasset, 1937.
P. Gauguin « Notes éparses », in *Gauguin*, de John Rewald, Hypérion.

W. Kandinsky et F. Marc *Der Blaue Reiter*, R. Piper, Munich, 1912.
Etienne Souriau *La correspondance des arts*, Flammarion, 1947.
Louis Favre *La musique des couleurs et le cinéma*, Alcan, 1932.

64 Jean d'Udine *L'art et le geste*, Alcan, 1910.
André Obey « Musique et cinéma », in *Le Crapouillot*, mars 1923.
Paul Ramain « Influence du cinéma sur la musique », in *Les Cahiers du mois* n° 16-17, 1925.
Jean Mitry « Images et Musique », in *Raccords* n° 4, 1952.
A.P. Barency « Sur la musique filmée », Enquête dans l'*Intransigeant*, 1932.
Arthur Honegger « Du cinéma sonore à la musique réelle », in *Plans*, 1931.
S.M. Eisenstein *Film Sense*, op. cit.
Jean Mitry *S.M. Eisenstein*, Ed. Universitaires, 1956.
Paul Dukas « Pelleas », in *Chronique des arts et de la curiosité*, 10 mai 1902.
Vincent d'Indy « Pelleas », in *L'occident*, juin 1902.
Georges Sadoul *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 1949.
Ingohf Dahl « Interview de Stravinsky », in *Cinéma* N.Y., 1946.
Etienne Souriau *La Correspondance des Arts*, op. cit.
F. Nietzsche *L'origine de la Tragédie*, Mercure de France, 1930.
Joachim Gasquet *L'Arbre et les Vents*, Juven, 1901.
Gaston Bachelard *L'eau et les rêves*, José Corti, 1956.

65 Paul Fraisse *Les structures rythmiques*, Erasme, 1956.
Karel Reisz *The Technique of Film Editing*, Focal Press, Londres, 1958.
Fuad Quintar « Robert Flaherty », *Etudes Cinématographiques* n° 5, 1960.

66 Edouard Le Roy *La pensée intuitive*, Boivin, 1929.
Bertrand Russell *Méthode scientifique en philosophie*, Vrin, 1929.
Lalande *Dictionnaire philosophique*, Alcan, 1925.
Kant *Critique de la raison pure*, Flammarion, 1930.
Pierre Janet *Traité élémentaire de philosophie*, Chahine, 1930.
J.-P. Sartre « L'intentionnalité », in *NRF* (revue) 1er janv. 1939.
Bergson *Matière et Mémoire*, P.U.F., 1945.

67 Bergson *L'Evolution Créatrice*, P.U.F., 1945.
Viktor Von Weiszäcker *Das Gestaltkreis*, Leipzig, 1941.
Merleau-Ponty *Signes*, Nrf, 1960.
Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, op. cit.
David Katz *Psychologie de la Forme*, Rivière, 1955.
Husserl *Ideen*. Trad. Ricœur, NRF, 1950.
J.-P. Sartre *L'Imagination*, P.U.F., 1950.
Bourdon *La perception visuelle de l'Espace*.

68 Stanislas Breton *Essence et Existence*, P.U.F., 1962.

69 Jean Piaget *Introduction à l'Epistémologie Génétique*, P.U.F., 1954.
Philipp Frank *Le principe de Causalité et ses limites*, Flammarion, 1935.
Paul Cesari *La logique et la science*, Dunod, 1955.
W. Heisenberg *Les principes physiques de la théorie des quanta*, Gauthier-Villars, 1935.
J.-L. Destouches *Physique moderne et philosophie*, Hermann, 1939.
E. Boutroux *De la Contingence des lois de la Nature*, Alcan, 1906.
Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., 1945.
R. Lacape *La Notion de liberté et la crise du déterminisme*, Hermann, 1935.
Bergson *L'Evolution Créatrice*, op. cit.
C.F. Von Weizsäcker *Le monde vu par la physique*, Flammarion, 1961.
Eddington *Sur le problème du déterminisme*, Hermann, 1934.

70 Einstein *Exposé sur la théorie de la lumière*, Zurich, 1909.
Louis de Broglie *Matière et Lumière*, Albin Michel, 1937.
» *Continu et discontinu*, Albin Michel, 1941.
» *Ondes, corpuscules, mécanique ondulatoire*, Albin Michel, 1945.
» *Physique et Microphysique*, Albin Michel, 1947.
» *Nouvelles perspectives en Microphysique*, Albin Michel, 1956.
E.Schrödinger *Mémoires sur la mécanique ondulatoire*, P.U.F., 1933.
Niels Böhr *La théorie atomique et la description des phénomènes*, Gauthier-Villars, 1932.
P.A.M. Dirac *Les principes de la mécanique quantique*, P.U.F., 1931.
W. Heisenberg *Les principes physiques de la théorie des quanta*, Gauthier-Villars, 1935.
P. Langevin *Notion de Corpuscule et d'atome*, Hermann, 1931.

71 Kant *Critique de la raison pure*, op. cit.
Bergson *Matière et Mémoire*, op. cit.
G. Gamow *Un, deux, trois... l'infini*, Dunod, 1956.
Louis Rey « Aux Confins du Zéro absolu », in *Le Figaro Littéraire*, 1963.
Jean Piaget *Epistémologie Génétique*, op. cit.

72 Paul Fraisse *Psychologie du Temps*, P.U.F., 1957.
Gaston Bachelard *Dialectique de la durée*, Boivin, 1936.
Locke *Essai sur l'entendement humain*, Didot, 1822.
Hume *Œuvres philosophiques* (Trad. David), Alcan, 1912.
Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, op. cit.

Pierre Janet *L'Evolution de la mémoire et la notion de temps*, Chahine, 1928.
H. Delacroix « La Conscience du Temps », in *Nouveau traité de Psychologie de G. Dumas*, P.U.F., 1936.
Lecomte du Nouy *Le Temps et la Vie*, NRF, 1936.
William James *Précis de Psychologie*, Rivière, 1932.
Henri Piéron *L'Evolution de la Mémoire*, Flammarion, 1910.

73 Victorin Jasset « Le Cinéma Contemporain », *Ciné Journal*, oct.-nov. 1911.
Georges Sadoul *Histoire Générale du Cinéma* (vol 3), Denoël, 1958.
Louis Aragon *Anicet ou le Panorama*, NRF, 1924.

74 André Bazin « Théâtre et Cinéma », *Esprit*, juin-juillet 1951.
Marcel Pagnol « Cinématurgie de Paris », *Cahiers du Film*, 15 déc. 1933.
Roger Caillois « Le Tragique à la scène et à l'écran », in *Revue de Filmologie* n° 4, P.U.F., 1948.
Henri Gouhier *L'Essence du Théâtre*.
Henri Lemaître *Le Cinéma et la tentation Shakespearienne*, Ed. du Cerf (sous presse).

75 Jean Domarchi « Littérature et Cinéma », in *Cahiers du Cinéma*, 1959.
Bela Balasz *Der Geist des Films*, W. Knapp, Halle, 1930.
René Micha *Cinéma et Littérature*, Club du livre de Cinéma, Bruxelles, 1958.
George Lukacs *Théorie du Roman*, Gonthier, 1962.
Claude Edmonde Magny *L'âge du roman américain*, Ed. du Seuil, 1948.
André Gide *Journal des Faux-Monnayeurs*, Nrf, 1930.
George A. Astre *John dos Passos*, Ed. des Lettres Modernes, 1959.
A. Robbe-Grillet *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, 1963.
Colette Audry « La caméra d'A. Robbe-Grillet », in *Revue des Lettres Modernes* n°° 36-38.
Michel Mourlet « Cinéma contre Roman », in *Revue des Lettres Modernes* n°° 36-38.

76 Roland Barthes « Eléments de Sémiologie », in *Communications* n° 4, 1964.
Claude Brémond « Le Message Narratif », in *Communications* n° 4, 1964.

77 Pierre Francastel *Art et Technique*, Ed. de Minuit, 1956.
André Levinson « Griffith et Dostoïevsky », in *Paris-Journal*, oct. 1924.
Henri Agel « Du film en forme de chronique », in *Revue des Lettres Modernes* n°° 36-38.
Henri Fescourt « Cheminement », in *Art Sept* n° 2, 1963.

Jean Mitry *Charlot et la fabulation Chaplinesque*, Ed. Universitaires, 1957.
Bernard Pingaud « Alain Resnais », *Premier Plan* n° 18.

78 Roger Garaudy *D'un Réalisme sans rivages*, Ed. Sociales, 1955.
Stefan Morawsky « Réalisme, catégorie artistique », in *Nouvelle Critique*, oct. 1963.
Friedrich Engels *Sur la Littérature et l'Art*, Ed. Sociales, 1951.
Christian Metz « L'Esthétique du Cinéma » (de J. Mitry), in *Communications* n° 5, 1965.
Mario Verdone *Roberto Rossellini*, Ed. Seghers, 1963.
Philippe Collin « Sur l'art de Rossellini », in *Télé-Ciné* n° 50.
B. Amengual *Michelangelo Antonioni*, Ed. Seghers, 1964.
B. Titchener *Psychology of Feeling and attention*, New York, 1906.
Bernard Dort « Un Cinéma de la description », in *Art Sept* n° 2, 1963.
R. Borde et A. Bouissy *Le Néo-Réalisme Italien*, Clairefontaine, Lausanne, 1960.
André Bazin *Qu'est-ce que le Cinéma* (IV), Ed. du Cerf, 1963.
Jean Mitry *René Clair*, Ed. Universitaires, 1960.
Antonioni (Interview de), in *Cinéma 58*, sept.-oct. 1958.
Gilles Jacob *Le Cinéma Morderne*, Serdoc, Lyon, 1964.
André Breton *Préface au « Concile d'Amour » d'Oscar Panizza*, J.-J. Pauvert, 1964.
Christian Metz « Esthétique et Psychologie du Cinéma » (de J. Mitry), in *Critique*, mars 1965.
Roger Munier « La Cinématographie », in *Les Cahiers du Sud*, juil. 1963.
Raoul Blanchard « Métaphysique et Cinéma », in *Revue d'Esthétique*, déc. 1959.
Jean Epstein *L'intelligence d'une machine*, Ed. Melot, 1947.
René Zazzo « Niveau mental et compréhension du cinéma », in *Revue de Filmologie* vol. 2, 1951.

79 E. Benveniste *Nature du signe linguistique*, *Acta linguistica* vol. 1, 1939.
Brice Parain *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Nrf, 1939.
Merleau-Ponty *Signes*, NRF, 1960.
Roger Munier *Contre l'image*, Nrf, 1963.
Dina Dreyfus « Cinéma et langage », in *Diogène*, juillet 1961.
Bernard Pingaud *Alain Resnais*, op. cit.
A. Martinet « La théorie linguistique de Louis Hjelmslev », in *Bulletin de la société linguistique de Paris*, 1942-45.
Eric Buysens *Les langages et le discours*, Office de Publicité, Bruxelles, 1943.
A. Martinet *Eléments de linguistique générale*, A. Colin, 1960.

Christian Metz « Le cinéma, langue ou langage », in *Communications* n° 4, 1964.

80 Bertrand Russell *Introduction à la logique mathématique*, Payot, 1930.
Adam Schaff « Sur la rigueur de l'expression », in *Diogène*, juillet 1961.
G. Ryle *The concept of Mind*, New York, 1945.

Table des matières

IV *Rythme et prises de vues mobiles* 7

11 Caméra libre et profondeur de champ 9

50 Les principes du « non-montage » et le réel global 9
51 La caméra mobile 29
52 Psychologie du travelling 35
53 La profondeur de champ 40
54 Cinémascope et Polyvision 51
55 Fascination et distanciation 55
56 La Caméra subjective 61
57 L'image semi-subjective 72
58 Images obliques 79

12 La Parole et le Son 87

59 Historique 87
60 Rôle et sens du dialogue 92
61 Le rôle de la Musique 116
62 La couleur au cinéma 124
63 Musique et psychologie des couleurs 130
64 Structures audio-visuelles 141
65 Conclusions sur le Rythme 166

V *Temps, espace et réel perçu* 177

13 La Conscience du Réel 179

66 Le Réel perçu 179
67 Le fait de conscience et la structuration du « réel » 194
68 Essence et Existence 211
69 Causalité et déterminisme 220
70 Remarque sur les relations d'incertitude 230
71 De quelques notions d'Espace 242
72 De quelques notions de temps 259

VI *Temps et Espace du drame* 279

14 En quête d'une dramaturgie 281

73 Du théâtre filmé à l'expression visuelle 281
74 Théâtre et Cinéma 330
75 Littérature et Cinéma 343

15 Le Fonds et la Forme 369

76 Importance et valeur du sujet 369
77 Dramaturgie du film 385
78 Réalisme et Réalité 406
79 Structures visuelles et sémiologie du film 436
80 Logique du film 448

Articles et ouvrages cités 455

Table des matières 465

Tirée sur les presses de
l'Imprimerie Nauwelaerts S.A.
à Louvain,
cette troisième édition de

Esthétique
et psychologie
du cinéma II

a été achevée d'imprimer
en septembre 1973
pour le compte des
Éditions Universitaires

Photo de la couverture:
Images pour Debussy